



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zum neorealistischen Film in Italien: „Roma città aperta“ und „La strada“. Mit
Berücksichtigung des Sprachgebrauchs.

Verfasserin

Dominique Piwonski

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Italienisch

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

*Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, Jola und Piotr, die immer an mich und daran,
dass dieses Studium beendet werden wird, fest geglaubt haben.*

Danksagung

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, Jola und Piotr, die mir die Ausbildung ermöglicht haben, mich immer unterstützt haben und die immer für mich da sind. Ohne ihre Unterstützung und ihre Hilfe hätte ich es in meinem Leben mit Sicherheit nicht so weit geschafft – Danke.

Des Weiteren gilt mein besonderer Dank meinem Betreuer, O. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz, und meinem zweiten Prüfer, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister, die mir mit zahlreichen und hilfreichen Ratschlägen immer zur Seite standen.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Freund Wojtek für die Geduld gegenüber meinen Stimmungsschwankungen während der oft krisenhaften Arbeitsphase bedanken.

Ich danke meinen Eltern, meinem Freund, meinen Großeltern und der restlichen Familie, dass sie mich während des Schreibens dieser Diplomarbeit immer emotional gestärkt und motiviert haben.

Danke, dass es euch gibt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Der italienische Neorealismus.....	5
2.1 Definition und Vertreter des italienischen Neorealismus.....	5
2.2 Gründe für die Entstehung der Strömung.....	8
2.3 Ausländische Einflüsse.....	8
2.4 Die Vorläufer des Neorealismus.....	9
3. Die Jahre des Neorealismus in der Literatur.....	12
3.1 Die Erzählliteratur und ihre Merkmale.....	12
3.2 Die Schriftsteller.....	14
3.2.1 Cesare Pavese.....	15
3.2.2 Elio Vittorini.....	16
3.2.3 Carlo Levi.....	16
4. Die neorealistische Filmproduktion.....	18
4.1 Die Charakteristik der Filme der Nachkriegszeit.....	18
4.2 Die wichtigsten italienischen Filmemacher des Neorealismus und ihre Werke.....	19
4.2.1 Luchino Visconti.....	19
4.2.2 Roberto Rossellini.....	21
4.2.3 Vittorio De Sica.....	22
4.2.4 Giuseppe De Santis.....	23
4.2.5 Federico Fellini.....	25
5. Das Ende der Strömung.....	26
6. Roberto Rossellini.....	28
6.1 „ <i>Roma città aperta</i> “.....	34
6.1.1 Die Handlung.....	34
6.1.2 Die Schauspieler.....	37
6.1.3 „ <i>Roma città aperta</i> “ und der Neorealismus.....	40
6.1.4 Der Sprachgebrauch im Film – das Romanesco.....	43

7. Federico Fellini.....	51
7.1 „ <i>La strada</i> “	57
7.1.1 Die Handlung.....	57
7.1.2 Die Schauspieler.....	61
7.1.3 „ <i>La strada</i> “ und der Neorealismus.....	64
7.1.4 Der Sprachgebrauch im Film – das Romanesco und das Veneto.....	68
8. „ <i>Roma città aperta</i> “ und „ <i>La strada</i> “ im Vergleich.....	72
9. Der Neorealismus heute.....	74
10. Nachwort.....	76
11. Resümee.....	78
12. Bibliographie.....	85
13. Anhang.....	89
13.1 Zusammenfassung.....	89
13.2 Lebenslauf.....	91

1. Einleitung

In meiner Diplomarbeit unter dem Titel „*Zum neorealistischen Film in Italien: 'Roma città aperta' und 'La strada'*“ werde ich mich auf der Fragestellung konzentrieren, inwieweit der Neorealismus den italienischen Film beeinflusst hatte, was einen neorealistischen Film ausmacht und was für eine Sprache in den Filmproduktionen „*La strada*“ und „*Roma città aperta*“ verwendet wird. Außerdem werde ich versuchen auf die Frage zu antworten, was die neuen Fragestellungen und Interessen, die der Neorealismus formuliert, sind.

Als erstes werde ich auf den Begriff des Neorealismus und auf seine bedeutendsten Vertreter, sowohl im literarischen, als auch im filmischen Bereich, eingehen. Es werden die Entstehungsgründe, die ausländischen Einflüsse und die Vorläufer der Strömung genannt.

Der nächste Kapitel bezieht sich auf die Literatur der Nachkriegszeit. Es werden die Merkmale der neorealistischen Erzählliteratur und ihre bedeutendsten Vertreter, d.h. Cesare Pavese, Elio Vittorini und Carlo Levi, dargestellt.

Im nächsten Kapitel werde ich dann schon auf die neorealistische Filmproduktion übergehen. Zuerst wird dargestellt, was eigentlich einen neorealistischen Film ausmacht und dann werde ich zu den bedeutendsten und wichtigsten Filmemachern der Nachkriegszeit übergehen. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis und Federico Fellini werden samt einer kurzen Biographie und einer kurzen Zusammenfassung ihrer bedeutendsten Werke dargestellt.

Im fünften Kapitel werde ich auf das Ende der Strömung und auf die Gründe, wieso es dazu eigentlich gekommen ist, eingehen.

Die nächsten Kapitel gehen schon auf das Hauptthema zu. Zuerst werden die genauen Biographien von Roberto Rossellini und Federico Fellini geschildert. Danach wird auf die jeweiligen Filme, „*Roma città aperta*“ und „*La strada*“, eingegangen. Zuerst werden die Filme zusammengefasst und es werden die Schauspieler dargestellt. Als nächstes werden die Einflüsse des Neorealismus auf die Filme gezeigt und es werden Merkmale genannt, wieso man diese Filmproduktionen der Nachkriegszeit zuordnet. Danach werde ich auf den darin verwendeten Sprachgebrauch eingehen und Beispiele für die jeweiligen Dialekte nennen.

Am Ende meiner Diplomarbeit werde ich die Filme miteinander vergleichen, um zu sehen, inwieweit sie sich, trotz der gleichen Strömung, voneinander unterscheiden.

Die Methode, die ich für die Analyse dieser Filme verwenden werde, setzt sich aus folgenden Punkten zusammen:

- a) Als erstes schaue ich mir beide Filme an und schreibe eine kurze, jedoch genaue Zusammenfassung, von den darin geschilderten Ereignissen.
- b) Als nächstes konzentriere ich mich auf den Hauptdarstellern, die in den Filmen vorkommen. Auch die Laiendarsteller werden dabei berücksichtigt.
- c) Danach analysiere ich die Filme in Bezug auf den Neorealismus, um zu sehen, ob die Filme die Merkmale der Strömung beinhalten und warum sie dieser zugeordnet werden. Jedes Merkmal, das als typisch für die Filme der Nachkriegszeit gilt, wird anhand von Beispielen aus den Filmen dargestellt.
- d) Im nächsten Kapitel werde ich mich auf den Sprachgebrauch im jeweiligen Film konzentrieren. Es werden Szenen, in denen der Dialekt, bzw. die Dialekte, vorkommen, ausgesucht, um im Nachhinein transkribiert zu werden. Dank dessen wird man feststellen können, dass es sich in diesen Filmproduktionen tatsächlich um italienische Varietäten handelt.
- e) Anschließend werde ich die Filme miteinander vergleichen, um zu sehen, inwieweit sie sich voneinander unterscheiden, trotz dessen, dass sie die gleiche Strömung vertreten.

Zum Schluss werden die wichtigsten Informationen in einem Resümee auf Italienisch kurz zusammengefasst.

2. Der italienische Neorealismus

2.1 Definition und Vertreter des italienischen Neorealismus

Der Begriff des „*neo-realismo*“ wurde von Antonio Pietrangeli, einem Filmkritiker, im Jahre 1942 eingeführt und von Umberto Barbaro¹, einem Filmtheoretiker, in der Zeitschrift „*Cinema*“ zum ersten Mal verwendet.

(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italienischer-film/1945/italienischer-neorealismus.101.htm>)

Der Neorealismus war eine künstlerische Bewegung, die in Italien nach dem Jahr 1943, als Antwort auf den italienischen Faschismus, entstanden ist.

*„[...]der Neo-Realismus ist in erster Linie ein **moralischer Begriff**, der genau das als Wirklichkeit darstellt, was die bürgerliche Gesellschaft sich bemüht zu verbergen.“*

Roland Barthes (Kapp: 1994², 354-355)

Diese politisch-moralische Erneuerungsbewegung wurde zwischen den dreißiger Jahren und dem Zweiten Weltkrieg gebildet. Die Strömung hat nicht nur den italienischen Film, sondern auch die Literatur und die Kunst beeinflusst. Am deutlichsten kann man sie jedoch an den Filmen, die 1942-1952 gedreht worden sind, erkennen. Die Blütezeit des italienischen Neorealismus waren die Jahre 1943 bis ca. 1954 – ein genaues Datum ist schwer festzulegen, da verschiedene Quellen verschiedene Daten angeben. Die Strömung ist sowohl von den italienischen Autoren, als auch von den Filmemachern, zur Zeit des italienischen Faschismus und unter der Diktatur von Mussolini², entstanden. Zu den wichtigsten Vertretern zählen Federico Fellini, Luigi Zampa, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini und Luchino Visconti im Bereich des Films, und Cesare Pavese³, Carlo Bernari⁴, Italo Calvino⁵, Beppe Fenoglio⁶ und

¹ Umberto Barbaro ist am 3. Januar 1902 in Acireale geboren und am 19. März 1959 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Filmtheoretiker, -kritiker, Drehbuchautor und Dokumentarfilmer.

² Benito Amilcare Andrea Mussolini ist am 29. Juli 1883 in Dovia di Predappio bei Forlì in der Region Emilia-Romagna geboren und am 28. April 1945 in Giulino di Mezzegra am Comer See gestorben. In den Jahren 1922-1943 ist er Diktator Italiens gewesen. Er war während der gesamten Zeit Ministerpräsident und *Capo del Governo*, zeitweise auch Außen- und Innenminister.

³ Cesare Pavese ist am 9. September 1908 in Santo Stefano Belbo geboren und am 27. August 1950 in Turin gestorben. Er war einer der bedeutendsten italienischen Schriftsteller des Neorealismo.

⁴ Carlo Bernari, der eigentlich Carlo Bernard hieß, ist am 13. Oktober 1909 in Neapel geboren und am 22. Oktober 1992 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller und Journalist.

Elio Vittorini⁷ im Bereich der Literatur. Der italienische Neorealismus charakterisiert sich durch eine authentische Darstellung des Lebens und nicht, wie die früheren Werke, durch eine idealisierte Welt. (Hösle: 1995, 207)

Italo Calvino beschreibt den Neorealismus folgendermaßen:

„Il neorealismo non fu una scuola, ma un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, specialmente delle Italie fino allora più sconosciute dalla letteratura.“ (<http://scritturenapoletane.myblog.it/archive/2008/12/28/bruno-aletta-luigi-incoronato-tra-i-gradini-inquieti.html>)

Er weist darauf hin, dass das Volk eine starke Einheit bilden muss, um diese schwierige Zeit zu überstehen. Sie müssen sich gemeinsam unterstützen und vom Regime nicht runter kriegen lassen, denn nur dann können sie als Sieger dastehen. Es ist eine Lebensweise, die keiner von ihnen früher gelernt hat, die aber unbedingt nötig ist, um zu überleben.

Wie man also sieht, ist es schwer, eine exakte Begriffserklärung für den Neorealismus zu finden. Es gibt viele, verschiedene Filmwissenschaftler, Autoren, u.a., die diese Epoche auf ihre eigene Art und Weise definieren. Zu viele, um sie alle zu zitieren, doch einige davon werden unten angeführt.

James Monaco, der US-amerikanische Filmwissenschaftler, Kritiker und Autor, definiert den Neorealismus in seinem Buch, *„Film verstehen“*, folgendermaßen:

„Stilrichtung des italienischen Films in den vierziger Jahren, die sich durch betont kunstlose, quasidokumentarische Abbildung von sozialer Realität auszeichnete, mit Laiendarstellern und an Originalschauplätzen gedreht. Der Neorealismus hat über seine relativ kurze Blütezeit hinaus stilistische Wirkungen in alle Welt.“ (Monaco: 1980, 566)

⁵ Italo Calvino ist am 15. Oktober 1923 in Santiago de las Vegas, Provinz Havanna, Kuba, geboren und am 19. September 1985 in Siena, Italien, gestorben. Er war einer der bedeutendsten italienischen Schriftsteller der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

⁶ Beppe Fenoglio, der eigentlich Giuseppe Fenoglio hieß, ist am 1. März 1922 in Alba geboren und am 18. Februar 1963 in Turin gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller, dessen Werk teilweise zum Neorealismo gerechnet wird.

⁷ Elio Vittorini ist am 23. Juli 1908 in Syrakus, Sizilien, geboren und am 12. Februar 1966 in Mailand gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller, Publizist und Übersetzer. Vittorini war einer der wichtigsten Vertreter des literarischen Neorealismus.

Monaco beschreibt in seinem Buch nur die wesentlichen Aspekte. Es wird nicht genau angegeben, in welchem zeitlichen Rahmen die neorealistischen Filme gedreht worden sind. Ausserdem werden die Literatur und die Malerei, d.h. die Bereiche in denen es auch neorealistic Tendenzen gegeben hat, vernachlässigt.

In der „*Wikipedia*“, dem freien Online-Lexikon, wird der Neorealismus folgendermaßen definiert:

„Der Italienische Neorealismus bezeichnet eine bedeutende Epoche der Filmgeschichte und der Literatur von 1943 bis etwa 1954. Der Neorealismus, auch Neorealismo oder Neoverismo genannt, entstand noch während der Zeit des italienischen Faschismus unter der Diktatur Mussolinis und wurde von italienischen Literaten, Filmautoren und Regisseuren begründet, darunter Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica. Der Neorealismus war eine Antwort auf den Faschismus in Italien, künstlerisch vom Poetischen Realismus Frankreichs beeinflusst.“

(http://de.wikipedia.org/wiki/Italienischer_Neorealismus)

Bei dieser Begriffserklärung werden auch einige Aspekte, wie z.B. die Beschreibung der Charaktereigenschaften, ausgelassen. Wenn man also die vielen Definitionen des Neorealismus in den verschiedenen Enzyklopädien miteinander vergleicht kann man feststellen, dass es schon bei der Angabe von Jahreszahlen Unterschiede gibt.

Für Lino Micciché, den italienischen Filmwissenschaftler und Regisseur, ist der Neorealismus mehr eine „*moralische Haltung*“. Es ist keine „*ästhetische Schule*“, die zu einem eigenen ästhetischen Stil geführt hat. (Micciché: 1998, 69)

Thomas Meder schreibt in seinem Buch, „*Vom Sichtbarmachen der Geschichte*“, dass der Neorealismus sich eher auf einzelne Filme und Regisseure, sowie auf deren Lebensumfeld, gründet. Er ist seiner Meinung nach nicht als eine „*vage geistig moralische Haltung einer 'Schule'*“ beschreibbar. (Meder: 1993, 19)

Wie man also schon anhand von diesen wenigen Beispielen feststellen kann wird der Neorealismus von den Wissenschaftlern auf verschiedene Art und Weise gesehen und definiert. Man könnte es also wagen zu sagen, dass es ein „Streitthema“ ist, denn es kann von jedem anders interpretiert und wahrgenommen werden.

2.2 Gründe für die Entstehung der Strömung

Der Grund, warum es zu der Entstehung des italienischen Neorealismus gekommen ist, ist einfach – diese Strömung sollte dem einfachen Volk zeigen, dass sie nicht ihrem Leiden alleine gelassen worden sind. Es wurden alle vom Faschismus betroffen und man wollte den Menschen durch die Literatur und vor allem durch die Filme helfen, ihr Leid zu verarbeiten. Die künstlerischen Formen sollten zu dem Zeitpunkt den Menschen nahe stehen, das heißt die Autoren wollten, dass sich das Volk mit dem Film, bzw. mit dem Buch identifizieren kann. Jeder konnte darin ein Stück von seinem eigenen Leben wieder finden. Dadurch wollten sie die Leute dazu motivieren, dass sie nicht so einfach aufgeben sollen, sondern weiter kämpfen müssen, auch wenn es oft nicht einfach ist. (Petronio: 1993, 278-279)

„Die Tragödie des Krieges war vorbei. Es musste vermieden werden, poetisch zu sein, und all das, was normalerweise ein Künstler ist. Man musste sich selber zwingen, völlig realistisch um sich zu schauen. Das war mein Ausgangspunkt: heute will ich es wieder, bloß viel umfassender.“

Roberto Rossellini

(<http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/51831.html#>)

Die künstlerischen Ausdrucksformen sollten dem Volk möglichst nahe stehen, daher unterschieden sie sich radikal von den vorigen. Sie zeigten die Zustände, die unter dem Regime herrschten, denn das waren zu dem Zeitpunkt die aktuellen Themen. Keiner wollte damals die schöne klassische Literatur lesen, bzw. deren Verfilmung sehen, denn das, was die Menschen beschäftigte, war der Faschismus.

2.3 Ausländische Einflüsse

Der Neorealismus ist sehr stark vom Ausland geprägt worden. Aufgrund des steigenden Drucks von Seiten des faschistischen Regimes, orientieren sich viele Regisseure an ausländischen Produktionen. Am 13. April 1935 wurde unter der Leitung von Umberto Barbaro das Centro Sperimentale di Cinematografia gegründet. Dank dessen hatten die schaffenden Regisseure die Möglichkeit dazu, sich mit Kollegen aus anderen Ländern auszutauschen.

Die italienischen Regisseure wurden vor allem vom sowjetischen Revolutionsfilm beeinflusst. Die wichtigsten Vertreter dessen waren unter anderem Dziga Vertov⁸, Sergej Eisenstein⁹, Wsewolod Pudowkin und Alexander Dowschenko. Die wichtigsten Elemente, wie z.B. der Verzicht auf professionelle Schauspieler oder auf die aufwändige Dekoration, wurden von den italienischen Filmemachern übernommen. Sergej Eisenstein und Dziga Vertov lehnten die Inszenierung von Filme, sowie die professionellen Schauspieler und Dekorationen, ab. In der Verfilmung „Panzerkreuzer Potemkin“, von Eisenstein, wird die Masse, anstatt des Einzelnen, zum Helden. Die Verbundenheit des einfachen Menschen zu der Natur spielte bei Alexander Dowschenko eine wichtige Rolle und Wsewolod Pudowkin konzentrierte sich in seinen Filmen auf der Bahandlung von sozialen Themen.

Der italienische Film zur Zeit des Neorealismus wurde jedoch nicht nur von dem sowjetischen Revolutionsfilm, sondern auch sehr stark vom französischen Realismus der 30-er Jahre beeinflusst. Die französischen Filmemacher zeigen auf der Leinwand zum ersten Mal die Sozialkritik bei gleichzeitiger Realitätsnähe, die bis dahin unbekannt gewesen ist. Sie zeigten die wahre Welt, die oft mit Schmerz, Leid und Enttäuschung verbunden war. Dies waren die ersten Impulse zur Gründung des Neorealismus in Italien.

Die wichtigsten französischen Regisseure dieser Zeit waren René Clair, Jean Vigo, Marcel Carné und Jean Renoir, für den unter anderem Luchino Visconti als Assistent gearbeitet hat. Daran kann man auch schon erkennen, dass es auch engere persönliche Beziehungen zwischen Frankreich und Italien gegeben hat. Aus dem Grund werden auch die französischen Vorreiter als Filme des „*poetischen Realismus*“ bezeichnet.

2.4 Die Vorläufer des Neorealismus

Der Begriff „*neo-realismo*“ deutet zwar darauf hin, dass es sich um etwas neues, eine neue Erfindung, handelt, doch es entspricht nicht ganz der Wahrheit. Der Neorealismus erreicht zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg seinen Höhepunkt, doch die italienische Filmproduktion produzierte bereits in den 1910er Jahren einige realistische Filme, die dem

⁸ Dziga Vertov, der eigentlich Denis Arkad'ewič Kaufman hieß, ist am 2. Januar 1896 in Białystok, Polen, geboren und am 12. Februar 1954 in Moskau gestorben. Er war ein sowjetischer Regisseur, Drehbuchautor, der Erfinder der Idee der Filmchronik und einer der bedeutendsten Dokumentarfilmregisseure.

⁹ Sergei Michailowitsch Eisenstein ist am 23. Januar 1898 in Riga, Lettland, geboren und am 11. Februar 1948 in Moskau gestorben. Er war ein sowjetischer Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann, Film- und Theaterszenograf, sowie Montagist und Filmtheoretiker.

Neorealismus sehr ähnlich waren. Der bekannteste davon ist „*Sperduti nel buio*“ („Im Dunkeln verirrt“), 1914, von Nino Martoglio¹⁰.

Der Film wurde von den naturalistischen Strömungen der italienischen Literatur beeinflusst. Nino Martoglio weist durch die Gegenüberstellung armer und reicher sozialer Milieus die ersten Ansätze einer Gesellschaftskritik auf.

In Italien wurden dann nach dem Ersten Weltkrieg immer weniger Filme produziert, da der amerikanische Markt mit seinen Unterhaltungsfilmern mehr Erfolg hatte, und somit zu einer Konkurrenz für die italienische Filmbranche geworden ist. Erst durch die Erfindung des Tonfilms ist es zu einer starken Nachfrage nach italienischsprachigen Produktionen gekommen. Die faschistische Regierung hat ihnen zwar Unterstützung gegeben, sorgte aber im Gegensatz zum nationalsozialistischen Deutschland nicht für die politische Gleichschaltung des Filmwesens.

Die Gruppe von Intellektuellen – Alessandro Blasetti¹¹, Luigi Pirandello¹², Umberto Barbaro und Cesare Zavattini¹³ – gründeten im Jahre 1927 die Zeitschrift „Cinematografo“. Sie beschlossen gemeinsam am Vorabend der Einführung des Tonfilms, das Kino zu reformieren. Ihrer Meinung nach sollten die Themen der Filme ursprünglich und die Probleme, die darin behandelt werden sollten, aus der Gegenwart gegriffen sein.

„*Il sole*“ („Die Sonne“) von Alessandro Blasetti, entsteht im Jahre 1929 und ist somit der erste Film der es versucht, die authentischen Themen aufzugreifen. Der Film handelt von der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe. Nachdem aber der Staat auf ihn aufmerksam geworden ist, wurde er im Nachhinein zu Propagandazwecken benutzt.

Ein Jahr später, 1930, entsteht „*Rotaie*“ („Räder“), ein Film von Mario Camerini¹⁴, der zuerst als Stummfilm geplant worden ist, mit der Zeit jedoch vertont wurde. Der Film wurde ebenso wie „*Il sole*“ in realer Umgebung gedreht. Diese zwei Filme gelten als Vorläufer des neorealistischen Kinos in Italien.

¹⁰ Nino Martoglio ist am 3. Dezember 1870 in Belpasso geboren und am 15. September 1921 in Catania gestorben. Er war ein italienischer Regisseur, Drehbuchautor, Schriftsteller und Dichter.

¹¹ Alessandro Blasetti ist am 3. Juli 1900 in Rom geboren und am 1. Februar 1987 gestorben. Er ist ein italienischer Filmregisseur gewesen und hat den italienischen Neorealismus beeinflusst.

¹² Luigi Pirandello ist am 28. Juni 1867 in Grigenti, dem heutigen Agrigent, auf Sizilien geboren und am 10. Dezember 1936 in Rom gestorben. Er war einer der bedeutendsten Dramatiker des 20. Jahrhunderts. 1934 erhielt er den Nobelpreis für Literatur.

¹³ Cesare Zavattini ist am 20. September 1902 in Luzzara geboren und am 13. Oktober 1989 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Drehbuchautor und wurde mit den neo-realistischen Filmen bekannt.

¹⁴ Mario Camerini ist am 6. Februar 1895 in Rom geboren und am 4. Februar 1981 in Gardone Riviera, Brescia, Lombardei gestorben. Er war ein italienischer Regisseur.

In der Zwischenzeit entstanden auch sowohl in der sowjetischen, als auch in der französischen Filmproduktion, Filme mit ähnlicher Ausdrucksform.
(<http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/neorealismus.html>)

1936 wurde mit dem Bau von Cinecittà, einer ganzen Filmstadt vor den Toren Roms, begonnen. Ein Jahr später wurde dann das Zentrum von Mussolini eröffnet und sollte ursprünglich zur Unterstützung des faschistischen Propagandafilms dienen.

Begünstigt wurde die Entwicklung des Neorealismus aber auch durch die Filmkritik, „*die bereits 1943 auf die Notwendigkeit einer Filmkunst aufmerksam macht*“.
(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italienischer-film/1945/italienischer-neorealismus.101.htm>)

Im Jahr 1943 publiziert Vittorio Mussolini, der Sohn des Duce Benito Mussolini, in „*Cinema*“, der offiziellen Filmzeitschrift der faschistischen Regierung, eine Art Manifest. Darin hat er die wesentlichen Grundsätze des Neorealismus niedergeschrieben:

1. *„Nieder mit der naiven und manierten Konventionalität, die den größten Teil unserer Produktion beherrscht.*
2. *Nieder mit den phantastischen oder grotesken Verfertigungen, die menschliche Gesichtspunkte und Probleme ausschließen.*
3. *Nieder mit jeder kalten Rekonstruktion historischer Tatsachen oder Romanbearbeitungen, wenn sie nicht von politischer Notwendigkeit bedingt ist.*
4. *Nieder mit jeder Rhetorik, nach der alle Italiener aus dem gleichen menschlichen Teig bestehen, gemeinsam von den gleichen edlen Gefühlen entflammt und sich gleichermaßen der Probleme des Lebens bewusst sind.“*

Filmzeitschrift „*Cinema*“, 1943

(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italienischer-film/1945/italienischer-neorealismus.101.htm>)

3. Die Jahre des Neorealismus in der Literatur

3.1 Die Erzählliteratur und ihre Merkmale

Da das Thema meiner Diplomarbeit sich auf den italienischen Film des Neorealismus und nicht auf die Literatur dieser Epoche bezieht, werde ich diese nur kurz erwähnen, denn sie ist meiner Meinung nach auch ein wichtiger Teil der Geschichte. Nicht nur der Film, sondern auch die Bücher haben viel zu der Entstehung, bzw. zu der Entwicklung des Neorealismus beigetragen.

„Die Literatur sollte die zeitgenössische italienische Wirklichkeit darstellen, ein Kampfinstrument des Volkes und in einem Stil verfasst sein, der einem größeren Publikum als bisher verständlich war.“ (Petronio: 1993, 281)

Die Literatur hatte im Endeffekt die gleiche Funktion, wie die Kinematographie. Sie sollte dem Menschen möglichst nahe stehen, damit sich jeder mit ihr identifizieren konnte. Die Sprache, die in den Werken verwendet wurde, war die Umgangssprache – die alltägliche Sprache – damit jeder, auch die literarisch nicht gebildeten Leser, sie verstehen konnten. Außerdem bekam die Literatur dadurch eine reale Ausdrucksform. Die Schriftsteller haben durch ihre aktive Beteiligung, bzw. durch ihre Schriftstellerische Tätigkeit, am gesellschaftlichen Leben teilnehmen. Dies war das Grundprinzip dieser Strömung, sei es in der Literatur, im Film, oder in anderen Kunstformen.

Die neorealistische Literatur war von neuen kulturellen Inhalten gekennzeichnet – Marxismus, Gramsci, die Kulturanthropologie, die moderne Linguistik (nach Ferdinand De Saussure), sowie die moderne Psychologie und die Psychoanalyse, wurden jetzt studiert. (Petronio: 1993, 280)

Die Phase des Neorealismus in der Literatur wurde, nach langen Hin und Her in der Kritik, auf die Zeit von Anfang der 40-er bis Mitte der 50-er Jahre eingeschränkt. Die neorealistische Literatur hat folgende Kriterien beinhaltet:

- 1) *„Volkstümlichkeit und Volksnähe in der Thematik, in der Wahl der Helden, ihren Verhaltensweisen und ihrer Sprache.*
- 2) *Die Perspektive des Autors ist bestimmt durch Liebe zum Volk, durch Vertrauen in die Werte und die Aufrichtigkeit des Kollektivs.*
- 3) *Bevorzugung von Themen und Ereignissen des kollektiven Widerstands aus Krieg ‚Resistenza‘ und Partisanenkampf.*
- 4) *Möglichst unmittelbare und konkrete Wiedergabe der aus nächster Nähe gesehenen Ereignisse, die sich gleichsam wie von selbst darstellen.*
- 5) *Häufige Verwendung des Dialogs und der gesprochenen Rede, um Unmittelbarkeit und Lebensnähe zu konnotieren*
- 6) *Verwendung der Sprache in den mittleren Lagen der Umgangs- und der Alltagssprache, die auch (oft vereinfachte) regionale und dialektale Elemente aufnehmen, um ihre Volksnähe zu dokumentieren, ohne jedoch Regionalsprachen und Dialekte kohärent oder experimentierend zu gebrauchen.“ (Hardt: 2003, 718-719)*

Der Neorealismus war, der Ansicht von Italo Calvino nach, keine Schule, sondern eine in wesentlichen Merkmalen übereinstimmende Erzählliteratur, die aus ungefähr gleich gerichteten sozialen, politischen und moralischen Gründen in einer bestimmten historischen Situation entstand. Im Jahre 1964 beschrieb er den Neorealismus folgendermaßen:

„Il neorealismo non fu una scuola, ma un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, specialmente delle Italie fino allora più sconosciute dalla letteratura.“

(<http://didattica.wordpress.com/tag/neorealismo/>)

In der Regel wurden jedoch nur einige der genannten Kriterien in einer jeweils individuellen Verbindung mit weiteren Merkmalen verwirklicht.

3.2 Die Schriftsteller

Viele der Vertreter des Neorealismus, waren die früheren Vertreter des *Realismus*¹⁵ der dreißiger Jahre. Sie sind nicht nur in der Zeit des Faschismus und der *Dekadenz*¹⁶ groß geworden, sondern haben auch selber die *dekadente* Kunst geschaffen. Sie stellten darin die existenzielle Angst des Menschen, in der Zeit der Diktatur und der Krise, dar. (Petronio: 1993, 280)

Die Literatur der Nachkriegszeit ist der Ansicht von Jean Paul Sartre¹⁷ nach zu dem geworden, was sie immer hätte sein sollen – zur „*gesellschaftlichen Aufgabe*“. Es war das Ende der Zeit, wo der Schriftsteller alleine durch das Schreiben seine Pflicht erfüllt, denn jetzt wurde er zur Rechenschaft gezogen und musste sich somit dessen bewusst sein, für wen, was er schreibt und vor allem was für einen gesellschaftlichen Nutzen seine Werke haben. Es wurde jetzt weniger auf die stilistische Neuerung, und mehr auf die Wirklichkeit, eingegangen. (Petronio: 1993, 281)

Die Werke der Schriftsteller, die zu Jahrhundertbeginn auf die Welt gekommen sind, unterschieden sich jedoch voneinander. Der Grund dafür war der, dass sie verschiedene Lebenshaltungen vertraten. Einige von ihnen waren Faschisten, die anderen Antifaschisten, die für ihre politische Stellung mit Gefängnis oder Verbannung zahlen mussten, und noch andere haben sich aus der Politik ganz herausgehalten. Die einen waren bürgerlicher Herkunft, die anderen kamen aus dem einfachen Volk. Für die junge Generation war der Neorealismus jedoch die erste literarische Erfahrung – einer der bedeutendsten davon war Italo Calvino.

Somit waren auch die Werke, die zwischen 1945-1955 entstanden sind, auf verschiedene Art und Weise „*neorealistisch*“, denn jeder der Autoren hatte sein eigenes Leitmotiv und seine eigenen Lösungswege vertreten. (Petronio: 1993, 280-282)

Der Grund, warum die Strömung von kurzer Lebensdauer war, war jener, dass die bedeutendsten Vertreter einen inneren Konflikt zwischen sich selbst austragen mussten. Es war der Konflikt zwischen der Person, die sie früher gewesen sind, und der, die sie in der

¹⁵ Der Realismus war eine Strömung des 19. Jahrhunderts, von ca. 1848 bis 1890. Die Welt sollte objektiv beobachtet, und künstlerisch wiedergegeben, werden. Der Autor, bzw. der Erzähler, sollten jedoch unsichtbar bleiben.

¹⁶ Dekadenz (v. frz.: *décadence*; < lat.: de- „ab“, *cadere* „fallen“) beschreibt einen kulturellen Niedergang. Der Begriff setzt voraus, es gäbe objektiv bessere oder wünschenswertere gesellschaftlich-kulturelle Zustände.

¹⁷ Jean Paul Sartre (1905-1980) war ein französischer Philosoph und Schriftsteller. Er war der Hauptvertreter des Existenzialismus und ein Intellektueller des 20. Jahrhunderts.

Zukunft sein wollten. Dies hat auch dazu geführt, dass sie innerlich zerrissen waren, da sie dazu gezwungen waren, einen inneren Kampf mit sich selbst zu führen.

„[...] die Tatsache, dass seine bedeutendsten Repräsentanten einen inneren Konflikt zwischen ihren alten und ihrem neuen Selbst auszutragen hatten, einen Konflikt zwischen dem Menschen, der sie waren, und dem, der sie sein wollten.“ (Petronio: 1993, 280)

Die bedeutendsten Schriftsteller der Zeit des Neorealismus waren Carlo Levi, Cesare Pavese und Elio Vittorini.

3.2.1 Cesare Pavese

Für den Piemontesen Cesare Pavese (1908-1950) bedeutete die Zeit des Neorealismus eine tragische Erfahrung. (Petronio: 1993, 282)

Er arbeitete bei dem fortschrittlichen Verlag Einaudi und war ein Kenner der angloamerikanischen Literatur. Durch seine Übersetzungen, sowie auch durch seine Artikel, hat er zur Entstehung des „*mito dell’America*“, beigetragen.

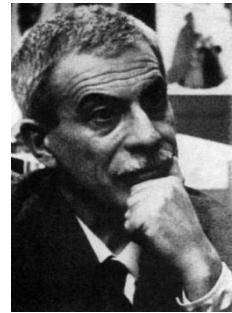


„[...] dem Mythos von einem freien, jungen Land, dessen Literatur von einer, wie Pavese schrieb, grenzenlosen Liebe zum Leben, lebte.“ (Petronio: 1993, 282)

Diese Einstellung hat auch Spuren in den Werken von Cesare Pavese hinterlassen. Mit seinem Werk „*Paesi tuoi*“ (1941) gilt er als früher Vorläufer des italienischen Neorealismus. Wegen seiner antifaschistischen Position wurde er 1935 für 3 Jahre nach Kalabrien verbannt, was er in seinem späteren Werk, „*Il carcere*“, beschreibt. (Kapp: 1994², 351). Zu den bedeutendsten Werken von Pavese zählen „*Il mestiere di vivere*“ („Das Handwerk des Lebens“) 1952, „*Lavorare stanca*“ („Arbeiten macht müde“) 1936, „*Paesi tuoi*“ („Heimat“) 1941 und „*Prima che il gallo canti*“ („Ehe der Hahn kräht“) 1949. (Hösle: 1995, 210)

3.2.2 Elio Vittorini

Elio Vittorini (1908-1966) hat das italienische Geistesleben und die nach dem Krieg entstandene italienische Literatur sehr stark geprägt. Er war nicht nur italienischer Schriftsteller, sondern auch Publizist und Übersetzer. Seine ersten Erzählungen und darauffolgend sein erster Roman, „*Il garofano rosso*“ („Die rote Nelke“), wurde 1939 in der Zeitschrift „*Solaria*“, in der er als Redakteur gearbeitet hatte,



veröffentlicht. Daraufhin wurde die faschistische Zensur provoziert und die anschließend erscheinenden Teile wurden verstümmelt. 1933 macht Vittorini eine Reise nach Mailand, dank der er viele neue und wichtige Kontakte schließt, woraufhin er eine neue Dimension der Literatur erschließt:

„(...) von jetzt an konnte ich mich auch für die politischen Ereignisse ‚ereifern‘, indem ich die vom Faschismus der Welt zugefügten Beleidigungen auch als mir selbst zugefügte Beleidigungen erlebte.“ (Höfle: 1999, 18)

Daraufhin entsteht 1941 das Werk „*Nome e lagrime*“ („Name und Tränen“), das sich auf „*Conversazione in Sicilia*“ („Gespräch in Sizilien“), ein in Fortsetzungen veröffentlichtes Werk, bezieht. Zu den literarischen Produktionen von Vittorini zählen unter anderem „*Piccola borghesia*“ 1931, „*Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna*“ 1936, „*Americana*“ 1941, „*Diario in pubblico*“ („Offenes Tagebuch“) 1957 und „*Le città del mondo*“ („Die Städte der Welt“) 1969.

3.2.3 Carlo Levi

Carlo Levi (1902-1975) war ein italienischer Maler und Schriftsteller jüdischer Herkunft. Als Maler ließ er sich vom französischen Impressionismus inspirieren. Von Beruf aus ist er Arzt gewesen, seinen Beruf hat er jedoch nie ausgeübt. Nur in den Jahren 1924-1928 arbeitete er kurz als Assistenzarzt in einer Turiner Klinik. 1929 gründete er zusammen mit Carlo¹⁸ und Nello Roselli¹⁹ die antifaschistische Gruppe „*Giustizia e Libertá*“ („Gerechtigkeit und Freiheit“), die er gemeinsam mit Leone Ginzburg²⁰ leitete. Levi wurde



¹⁸ Carlo Rosselli ist am 16. November 1899 in Rom geboren und am 9. Juni 1937 in Bagnoles-de-l'Orne von den Faschisten ermordet worden. Er war ein antifaschistischer Aktivist, zuerst nur in Italien, danach auch im Ausland, und ein Theoretiker des liberalen Sozialismus.

dafür von der faschistischen Regierung im Frühjahr 1934 für zwei Jahre in Rom inhaftiert und im Mai 1935 nach Lucania, heute Basilicata, verbannt. Im Dorf Aliano verbrachte er fast ein Jahr, wo er unentgeltlich und mit geringen Mitteln als Arzt praktizierte, bis ihm auch die von der Provinzverwaltung untersagt worden ist. Danach konnte er nur noch heimlich praktizieren. In der Zwischenzeit malte er Menschen und Landschaften und erkundigte sich nach den Bräuchen der Einwohner. Das größte Interesse erweckte in ihm jedoch die Magie und das Aberglauben.

All die Jahre die er in der Verbannung verbracht hatte, inspirierten ihn dazu, das Buch „*Cristo si è fermato a Eboli*“ („Christus kam nur bis Eboli“) 1945, zu schreiben. Das Werk gilt als Levis bekannteste literarische Produktion.

Das Buch erzählt die Geschichte eines Verbannten aus dem Norden Italiens, der es versucht sich in das Leben der Bewohner vom Dorf Gagliano (der verschlüsselte Name des Dorfes Aliano) einzuleben, was nicht einfach ist, denn diese Menschen kennen keine neue Zivilisation und ihr Leben ist hauptsächlich von uralten Regeln und vom Aberglauben bestimmt.

Die bedeutendsten Werke von Carlo Levi sind, außer „*Cristo si è fermato a Eboli*“, „*Paura della libertà*“ („Angst vor der Freiheit“) 1946 und „*L'orologio*“ („Die Uhr“) 1950, ein Roman über die italienische Parteilpolitik gleich nach Kriegsende. Das in der Blindheit geschriebene Buch „*Quaderno a cancelli*“ 1979 und „*Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*“ hrsg. 2002, seine Zeichnungen der Blindheit, sind auch von großer Bedeutung. (<http://www.italialibri.net/autori/levic.html>)

Wie man sieht, ist es unmöglich über die neorealistiche Kinematographie zu sprechen, bzw. zu schreiben, ohne die Literatur dieser Zeit zu erwähnen. Die literarische Textproduktion hat den eigentlichen Anfang des Neorealismus gemacht und der Gedankengang wurde dann im Nachhinein sowohl von der Filmproduktion, als auch von der Malerei übernommen. Die Erzählliteratur, die eine Stellungnahme zu der Zeit des Faschismus eingenommen hatte, wurde zu einer Inspiration für die Kunst und für die Kinematographie dieser Zeit.

Schon alleine die obengenannten Filme können als Beispiel dafür verwendet werden:

¹⁹ Nello Rosselli ist am 29. November 1900 in Rom geboren und am 9. Juni 1937 in Bagnoles-de-l'Orne von den Faschisten ermordet worden. Er war Historiker und Leader der italienischen Sozialisten. Die Brüder Rosselli waren sehr bedeutende Persönlichkeiten des italienischen Antifaschismus.

²⁰ Leone Ginzburg ist am 4. April 1909 in Odessa geboren und am 5. Februar 1944 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller, ukrainischer Herkunft, Herausgeber und Journalist. Ginzburg ist vor allem durch sein antifaschistisches Engagement und als Held der Widerstandsbewegung bekannt geworden.

- 1) „*Ossessione*“ von Luchino Visconti wurde vom Roman von James Cain „*The Postman Always Rings Twice*“ inspiriert.
- 2) „*I Malavoglia*“ von Giovanni Verga wurde als Vorlage für „*La terra trema*“ von Luchino Visconti verwendet.
- 3) Für den Film „*Germania anno zero*“ ließ sich Roberto Rossellini vom Buch „*L'An zéro de l'Allemagne*“ von Edgar Morin inspirieren.
- 4) Der Roman „*Ladri di biciclette*“ von Luigi Bartolini diente Vittorio De Sica als Inspiration einen gleichnamigen Film zu drehen.

Diese oben genannten Filme sind nur einige, bzw. die bedeutendsten, neorealistischen Filme, die von der Literatur inspiriert worden sind. An diesen Beispielen kann man am besten erkennen, wie groß die Bedeutung der Erzählliteratur gewesen ist, und wie sehr sie die italienische Filmproduktion beeinflusst hatte.

4. Die neorealistische Filmproduktion

4.1 Die Charakteristik der Filme der Nachkriegszeit

Die Funktion der Filme der Nachkriegszeit war, die Realität möglichst genau wiederzugeben. Aus dem Grund entschieden sich die Filmemacher auf Verzicht auf die professionellen Schauspieler, die durch Laiendarsteller ersetzt worden sind. Die Menschen die in den Filmen mitspielten, waren normale Menschen, die nichts spielen mussten, denn die Rollen die sie spielten, unterschieden sich kaum von ihrem alltäglichen Leben. Sie hatten keine speziell angefertigten Kleider, was zur Authentizität beigetragen hat, denn sie sind aus der Lebenswelt entnommen worden. Manchmal spielten aber auch neben den Laiendarstellern professionelle Schauspieler, wie beispielsweise Anna Magnani, eine der berühmtesten italienischen Schauspielerinnen. Die Drehorte waren keine Studios, sondern Originalschauplätze, an denen sich das alltägliche Leben abspielt. Die neorealistischen Filme sollten vor allem das wirkliche Leben untersuchen, denn zu dem Zeitpunkt setzte man nicht mehr auf Literaturverfilmungen oder auf historische Stoffe. (<http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/neorealismus.doc>)

Die Filme sollen jetzt an Bedeutung gewinnen und die Geschichten, die darin vorgestellt werden, sollen alleine für sich sprechen. Der Ansicht der Neorealisten nach, konnte das Kino nur auf diese Weise an sozialer Bedeutung gewinnen. Das Leitmotiv dieser Werke war, den Menschen deutlich zu machen, dass sie die „*wahren*“ Hauptfiguren des Lebens sind und

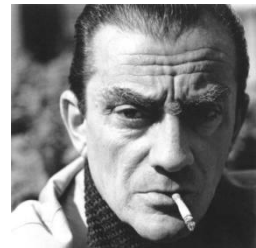
nicht, wie in den früheren Zeiten, die klassischen Helden. Das Volk sollte wissen, dass ihre Geschichten und ihr Leben es auch verdient haben, auf die Leinwand übertragen zu werden. Es waren Geschichten, in denen jeder von ihnen ein Stück von sich wieder finden konnte, denn die Zeit des Faschismus hat alle Menschen zusammengeschweißt. (Kapp: 1994², 356-358)

Die Geschichten handeln hauptsächlich von den vielen verschiedenen Tragödien der Menschen – von der Armut, über die Ungerechtigkeit, bis zum Überleben – und werden alle in der unmittelbaren Gegenwart erzählt.

4.2 Die wichtigsten italienischen Filmemacher des Neorealismus und ihre Werke

4.2.1 Luchino Visconti

Luchino Visconti wurde am 2. November 1906 in Mailand geboren und ist am 17. März 1976 in Rom gestorben. Sein eigentlicher Name war Conte Don Luchino Visconti di Modrone. Er war einer der bedeutendsten italienischen Theater- und Filmregisseure. Ausserdem ist er auch als Drehbuchautor bekannt geworden. Visconti war ein strikter Gegner des Faschismus:



„Die Seele des Italiens ist von denen der Diktatur erstickt und ausgelöscht worden, Jahre, in denen nichts Wahres und Authentisches mehr existierte“ (Schifano: 1988, 208).

Die Grundidee des Regisseurs war es deshalb, *„den zukünftigen Neorealismus das Gewicht des menschlichen Daseins spürbar zu machen“* (Langl: 2002, 39).

Die wichtigsten und bedeutendsten neorealistischen Filme die er gedreht hatte, sind *„Osessione“* („Die Besessenheit“) und *„La terra trema: Episodio del mare“* („Die Erde bebt“).

„Osessione“ (1943)

Der Film *„Osessione“* wird gleich nach der Fertigstellung, 1943, von der Zensur verboten und kommt erst 15 Jahre später, in einer stark verstümmelten Fassung, in den Verleih. Trotz dieses Ereignisses hat er einen starken Einfluss auf den italienischen Film.

Als Inspiration für die Entstehung dieses Filmes dient der Roman von James Cain²¹, „*The Postman Always Rings Twice*“. Der Autor hat darin die Themen der Sexualität, des Todes, der Elend und der Provinzumgebung angesprochen. Der Regisseur hielt sich zwar an die Vorlage des Romans, veränderte jedoch die Geschichte im Großteil und konzentrierte sich mehr auf der realistischen Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen und sozialen Problemen.

Die Verwendung einer Literaturvorlage zeigt nicht nur die Herkunft Viscontis als Literaten und Intellektuellen, sondern auch wie sehr die Filmproduktion von der Literatur beeinflusst worden ist.

(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/besessenheit.318.htm>)

„La terra trema“ (1948)

Fünf Jahre später, 1948, entstand dann der Film „*La terra trema*“. Als Vorlage für diese Filmproduktion wurde der Roman „*I Malavoglia*“²², aus dem Jahr 1887, von Giovanni Verga²³ verwendet. Visconti verlegte diese Geschichte in die Gegenwart, der Zeit nach Mussolini. Der kommunistischen Partei standen im selben Jahr entscheidende Wahlen, die sie mit Hilfe des Films für sich zu entscheiden versuchten, bevor. Deshalb beschlossen sie auch sechs Millionen Lire in das Projekt zu investieren. Visconti wollte ursprünglich einen dreiteiligen Dokumentarfilm über die sizilianischen Fischer, Schwefelarbeiter und Bauern drehen. Es sollte ihre Lage gezeigt werden, die anschliessend mit dem Sieg der „*vereinten Kräfte des Proletariats*“ (Scarano: 2004, 80), enden sollte. Aus finanziellen Gründen konnte jedoch, trotz der Unterstützung der kommunistischen Partei, nur der erste Teil verfilmt werden.

(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italienischer-film/1945/italienischer-neorealismus.101.htm>)

²¹ James Mallahan Cain ist am 1. Juli 1892 in Annapolis, Maryland geboren und am 27. Oktober 1977 in University Park, Maryland gestorben. Er war ein US-amerikanischer Journalist und Autor hauptsächlich von Kriminalromanen.

²² „*I Malavoglia*“ ist ein veristisches Werk von Giovanni Verga. Ursprünglich sollten es fünf Werke sein, es sind jedoch nur zwei entstanden. Das Hauptthema ist das Leben in einem armen, sizilianischen Dorf des 19. Jahrhunderts.

²³ Giovanni Verga ist am 2. September 1840 geboren und am 27. Januar 1922 in Catania, Sizilien, gestorben. Er war einer der bedeutendsten italienischen Schriftsteller. In seinen Werken schrieb er über das Leben der Bewohner der sizilianischen Dörfer. Verga war einer der Hauptvertreter des Verismus, die in Italien unter großem Einfluss der Naturalisten waren.

4.2.2. Roberto Rossellini

Roberto Rossellini ist am 8. Mai 1906 in Rom geboren und am 3. Juni 1977 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein bedeutender italienischer Regisseur und Drehbuchautor. Okkasionell ist er auch als Schauspieler und als Filmkritiker aufgetreten. Rossellini war einer der bedeutendsten Vertreter des italienischen Neorealismus.



„*Roma, città aperta*“ („Rom, die offene Stadt“) ist der erste Film der Kriegstrilogie von Roberto Rossellini. Der Zweite ist „*Paisà*“ („Paisa“) und wird mit der Unterstützung von Federico Fellini gedreht. Er handelt vom Befreiungskampf Italiens und setzt sich aus 6 Episoden zusammen. Einen großen Eindruck machen die darin verwendeten Originaltöne, die für die damalige Zeit eine Neuheit waren. Der dritte Film trägt den Titel „*Germania anno zero*“ („Deutschland im Jahre Null“) und spielt im zerbombten Berlin im Sommer 1947. (<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/rossellini/>)

„*Roma, città aperta*“ (1945)

„*Paisà*“ (1946)

Roberto Rossellini vertritt mit dieser Filmproduktion seine neorealistische Grundkonzeption. Der Film wird in sechs voneinander unabhängigen Episoden erzählt und ist fast ausschließlich mit Laiendarstellern besetzt. Man hat den Eindruck, als würde es sich nicht um einen narrativen Spielfilm handeln. Die einzelnen Episoden sind durch Ausschnitte aus Wochenschauen, die den militärischen Vormarsch der Alliierten in Italien dokumentieren, gegliedert und haben somit den Charakter zufällig herausgegriffener Fragmente. Sie stellen eine ungeordnete und undurchdringliche Realität dar. Die Episoden stehen unversöhnlich, kontrastreich und widersprüchlich nebeneinander, so wie der Krieg den Menschen erscheinen musste. Der ganze Film hält sich an diese Perspektive und gewinnt somit an Stärke.

„*Er strebt nicht danach, den Krieg im vollen Ausmaß seiner historischen Bedeutung zu spiegeln, sondern lässt den scheinbar beliebig herausgegriffenen Moment für sich sprechen.*“ (<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/paisa.147.htm>)

„*Germania anno zero*“ (1948)

Der Film „*Germania anno zero*“ wurde 1947 in Berlin gedreht und ist 1948 erschienen. Auf die Idee des Films ist Rossellini in Frankreich gekommen, indem er sich vom Buch „*L'An zéro de l'Allemagne*“ von Edgar Morin²⁴, inspirieren ließ. Das Buch ist eine Arbeit über das Denken der Nachkriegsdeutschen und wurde von einem französischen Soziologen geschrieben.

Der Film handelt von einem 12-jährigen Jungen, der sich im Nachkriegsdeutschland um den Lebensunterhalt kümmern muss. Es ist die Zeit des Hungers und des Überlebenskampfes.

Der Zwölfjährige Edmund, geprägt von den Ideologien der Nazis (der Starke überlebt, aber der Schwache geht zugrunde) beschließt seinen schwer kranken Vater zu töten. Im Nachhinein stürzt er sich dann von einer Mauer, da er mit seiner Schuld nicht leben kann. Diese Filmproduktion bezieht sich weniger auf den Befreiungskampf der Menschen, sondern mehr darauf, wie stark die Menschen noch vom Faschismus geprägt worden waren. Rossellini will somit die Auswirkungen des Faschismus auf den Menschen darstellen. (<http://www.imdb.com/title/tt0039417/plotsummary>)

4.2.3 Vittorio De Sica

Vittorio De Sica ist am 7. Juli 1902 in Sora, Italien, in einer armen Familie geboren und am 13. November 1974 in Neapel gestorben. Er war ein italienischer Schauspieler, Regisseur und ein bedeutender Vertreter des italienischen Neorealismus. Schon mit 16 Jahren hat er sein Theaterdebüt und wird schnell zu einem Star. In der Nachkriegszeit entstehen aus der Zusammenarbeit von Vittorio De Sica und Cesare Zavattini „*Sciuscià*“ („Schuhputzer“) und „*Ladri di biciclette*“ („Fahrraddiebe“). Für den zweiten Film gewann De Sica 1950 einen Oscar als bester ausländischer Film, wurde jedoch zugleich auch als bestes Drehbuch nominiert. (<http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/vittorio-de-sica/162296>)



„*Sciuscià*“ (1946)

Die Filme von De Sica spielen in der unmittelbaren Gegenwart, im Nachkriegsalltag, und im Gegensatz zu Rossellini beschäftigt er sich nicht mit dem Krieg an sich. Der Krieg dient in De Sicas Filmen als Reflexion, als Nachhall und als Schatten, der stets präsent ist. In diesem Film stehen, ebenso wie schon in „*I bambini ci guardano*“ („Die Kinder sehen uns an“), 1944, die

²⁴ Edgar Morin, der ursprünglich Edgar Nahoum heisst, ist am 21. Juli 1921 in Paris, Frankreich, geboren. Er ist ein französischer Philosoph und war Direktor des Forschungszentrums Centre national de la recherche scientifique (CNRS).

Kinder im Zentrum einer realistischen Nachkriegsgeschichte.
(<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/schuhputzer.319.htm>)

„Ladri di biciclette“ (1948)

Vittorio De Sica wurde von dem Roman „Ladri di biciclette“ (1946) von Luigi Bartolini²⁵ dazu inspiriert, einen Film unter dem gleichen Titel zu drehen.

Der Regisseur zeigt in seinem Werk die Menschen des Nachkriegsitaliens und das Umfeld, in dem er vermutlich selber gelebt hatte. Es ist ein Ambiente von Armut und Kleinkriminalität, wo jeder um sein Überleben kämpfen muss. „Ladri di biciclette“ gehört zu den Meisterwerken des Neorealismus. Der Film wurde fast ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht und die meisten Rollen wurden von Laiendarstellern, in ihrer eigenen Kleidung, gespielt. Es war typisch für den Neorealismus nach dem Realismus zu streben.

Die Filmproduktion von De Sica handelt von einem Tagelöhner in Rom, der endlich seine langersehnte Arbeit als Plakatkleber bekommt. Um die Arbeit jedoch ausüben zu können, braucht er ein Fahrrad, das er sich im Nachhinein organisiert. Schon am ersten Tag wird es ihm während der Arbeit gestohlen und er versucht den Dieb aufzusuchen. Antonio sucht den Fahrraddieb, zusammen mit seinem Sohn, in ganz Rom. Am Ende wird er selbst zu einem Fahrraddieb und sein Sohn beobachtet all seine Taten.
(<http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=10799>)

4.2.4 Giuseppe De Santis

Giuseppe De Santis ist am 11. Februar 1917 in Fondi geboren und am 16. Mai 1997 in Rom gestorben. Er war ein berühmter italienischer Regisseur, Drehbuchautor und Vertreter des Neorealismus. Seine Filmkarriere hat De Santis als Drehbuchautor angefangen. Er hat an dem Drehbuch des Debütfilms von Luchino Viscontis „*Ossessione*“, der als Vorreiter des Neorealismus gilt, mitgearbeitet.



Sein Debüt als Regisseur war 1947 mit dem Film „*Caccia tragica*“ („Tragische Jagd“). Der nächste Film, „*Riso amaro*“ („Bitterer Reis“), folgte zwei Jahre später und ist zu einem großen Hit geworden. Für das Drehbuch dazu bekam De Santis eine Oskarnominierung. Danach entstanden noch zwei klassische Werke des Neorealismus. 1950 „*Non c'è pace fra gli ulivi*“ („Vendetta“) und zwei Jahre später „*Roma ore 11*“ („Es geschah Punkt 11“). Seine

²⁵ Luigi Bartolini ist am 8. Februar 1892 in Cupramontana geboren und am 16. Mai 1963 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Künstler und Schriftsteller.

späteren Werke waren nicht mehr von so großer Bedeutung.
(<http://www.italica.rai.it/cinema/biografie/desantis.htm>)

„Caccia tragica“ (1947)

„Caccia tragica“ ist 1947 erschienen und ist somit die erste Filmproduktion bei der De Santis Regie geführt hatte. Das aufsehenerregende Spielfilmdebüt wurde 1947 in Venedig als bester italienischer Film des Jahres ausgezeichnet. Das Werk gilt, neben Luchino Viscontis „*Ossessione*“ und Roberto Rossellinis „*Roma, città aperta*“, als Schlüsselwerk des Neorealismus. Es gelang De Santis die nahtlose Verwandlung seiner filmästhetischen Vorbilder Jean Renoir, Fritz Lang und des „*film noir*“ in ein ganz und gar neorealistisches Werk.

Der Film handelt von einem jungen Ehepaar, Giovanna und Michele, das gerade geheiratet hat. Sie fahren zusammen mit einem Buchhalter auf einem Lastwagen auf das Land zurück und werden unterwegs überfallen. Das ganze Geld des Buchhalters wird von den Banditen gestohlen und Giovanna wird als Geisel mitgenommen. Michele erkennt unter den Tätern Alberto, seinen ehemaligen Kollegen. Das ganze Gebiet wird alarmiert, um die Bande aufzuspüren. Es kommt im Gebiet um Ravenna zu einer atemberaubenden Jagd.
(http://www.film-lexikon.de/Tragische_Jagd)

„Riso amaro“ (1949)

Der Film „*Riso amaro*“, der 1949 erschienen ist, handelt nicht nur von den amourösen Verwicklungen zwischen zwei Paaren, sondern zeigt auch den Klassenkampf in einer Gesellschaft, die sich noch vom Zweiten Weltkrieg nicht erholt hat und die immer noch von Armut geprägt ist.

Francesca, die Geliebte des Ganoven Walter, begibt sich zusammen mit Hunderten von Saisonarbeiterinnen zur Reispflanzung in die Poebenen, um sich vor ihm zu verstecken. Er folgt ihr jedoch, doch sie weist ihn ab. Danach gewinnt er eine der Helferinnen, Silvana, als Komplizin für seinen Plan. Walter will den Reis, der für die Bezahlung der Arbeit vorgesehen ist, stehlen. Als sie ihn jedoch durchschaut, ist es bereits zu spät.
(<http://www.comingsoon.it/Film/Scheda/Trama/?key=23755&film=Riso-amaro>)

4.2.5 Federico Fellini

Federico Fellini ist am 21. Januar 1920 in Rimini geboren, am 31. Oktober 1993 in Rom gestorben und war einer der größten und der bedeutendsten Persönlichkeiten des italienischen Kinos und zugleich einer der größten Meister in der Geschichte des Kinos überhaupt.



Er war Regisseur und Drehbuchautor. Fellini war einer der Wenigen, die ihre eigene Filmwelt geschaffen hatten. Seine Welt war nicht real, künstlich, grotesk, teatral und wurde in einem Filmatelier geschaffen. Er war einer der Vertreter des Neorealismus und unter dessen Einfluss entstanden 1953 „*I Vitelloni*“ („Die Müßiggänger“), ein Jahr später „*La strada*“ („La strada – das Lied der Straße“) und 1955 „*Il bidone*“ („Die Schwindler“), Filme in denen er Regie geführt hatte. Fellini war jedoch, was die Filme des Neorealismus angeht, nicht nur in seinen Filmen aktiv, sondern er war auch als Drehbuchautor sehr erfolgreich. Er schrieb unter anderem die Drehbücher für Roberto Rossellinis „*Roma, città aperta*“ (1945) und für „*Paisà*“ (1946). (http://film.wp.pl/id,23772,name,Federico-Fellini,osoba_biografia.html?ticaid=1c09f&_ticipsn=3)

„*I Vitelloni*“ (1953)

Der Film handelt von fünf jungen Leuten, die in einer kleinen Provinz die Zeit mit Nichtstun totschlagen. Keiner von ihnen weiss, was er im Leben gerne tun würde. Sie haben auch keine besondere Begabung und warten nur auf ein Angebot, dass sie nach Rom oder nach Mailand bringen würde. „*Sono i disoccupati della borghesia. I figli di mamma. I vitelloni*“ (Fellini: 1977, 21)

Der Film ist im Großteil autobiographisch und basiert auf Fellinis Erfahrungen als junger Mann in seiner Heimatstadt Rimini. 1953 wurde er bei den Filmfestspielen in Venedig ausgestrahlt und ist zu einem großen Erfolg für den Regisseur geworden. Fellini hat somit seinen großen Durchbruch geschafft und bekam für sein Werk den Silbernen Löwen. „*I vitelloni*“ sowohl von den Kritikern, als auch vom Publikum sehr gut aufgenommen und somit fand der Film den Weg ins internationale Verleihgeschäft. (<http://www.brightlightsfilm.com/41/vitel.php>)

„*La strada*“ (1954)

„Il bidone“ (1955)

„Il bidone“ war der sechste Film in der Karriere von Fellini. Er erzählt darin die Geschichte von ein paar Schwindlern, die den einfachen Leuten das Geld aus der Tasche ziehen, indem sie sich als geistliche Würdenträger verkleiden.

Als der Film beendet wurde, waren es nur noch 40 Tage bis zur Präsentation in Venedig, deswegen musste er schnellstmöglich geschnitten werden. Im Nachhinein wurde er aber nicht einmal von der Jury erwähnt und bei der Vorführung begann sich, schon nach der Hälfte des Films, der Saal zu leeren. Der Regisseur ist dermaßen enttäuscht gewesen, dass er beschloss, nie wieder einen Film zum Wettbewerb nach Venedig zu schicken. Erst im Jahre 1969 wurde wieder ein Film von Fellini auf dem Festival, jedoch außer Konkurrenz, vorgeführt. (<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=3361>)

5. Das Ende der Strömung

Einige italienische Filme wiesen in den frühen 50-er Jahren immer noch neorealistische Tendenzen auf, wandten sich jedoch langsam von den sozialen Themen den Geschichten mit folkloristischen Inhalten zu. Ein Beispiel davon sind die ländlichen Komödien „*Due soldi di speranza*“ („Für zwei Groschen Hoffnung“) 1951 von Renato Castellani²⁶, „*Pane, amore e fantasia*“ („Brot, Liebe und Phantasie“) 1953 und „*Pane, amore e gelosia*“ („Brot, Liebe und Eifersucht“) 1954 von Luigi Comencini²⁷.

Außerdem entstanden viele Filme mit religiösem Charakter, wie z.B. „*Stromboli, terra di dio*“ („Stromboli“) 1949, „*Francesco, giullare di dio*“ („Franziskus, der Gaukler Gottes“) 1950, die eine vom Glauben getragene Demut würdigen, oder „*Europa '51*“ 1951, ein Film der die Tragödie einer Frau erzählt, die für verrückt gehalten wird, da sie sich nach dem Tode ihres Kindes zur Heiligen berufen fühlt. All die drei Filmproduktionen wurden von Roberto Rossellini gedreht.

Die religiösen und die folkloristischen Inhalte vermischen sich in den ab dem Jahr 1952 entstandenen Don Camillo²⁸ Filmen.

²⁶ Renato Castellani ist am 4. September 1913 in Varigotti, Finale Ligure geboren und am 28. Dezember 1985 in Rom gestorben. Er war als italienischer Filmregisseur, Drehbuchautor und ein bedeutender Vertreter des italienischen Neorealismus.

²⁷ Luigi Comencini ist am 8. Juni 1916 in Salò geboren und am 6. April 2007 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur.

²⁸ Don Camillo ist die Hauptfigur vieler Erzählungen und mehrerer Romane von Giovannino Guareschi, einem italienischen Schriftsteller, Karikaturisten und Journalisten, in denen das ländliche Italien kurz nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die frühen 60-er Jahre skizziert wird.

Auch der berühmte Luchino Visconti modifiziert den frühen Neorealismus. In seinem Film „*Bellissima*“ (1951), „*weicht er ab vom Kollektiv und geht über zur Beobachtung eines einzelnen Individuums*“. (Langl: 2002, 79)

Der Film erzählt die Geschichte einer Mutter, die es versucht, ihre Tochter im Film unterzubringen, die Idee scheitert jedoch, aufgrund des Mangels an Talent der Tochter.

Seine nächste Filmproduktion, „*Senso*“ („Sehnsucht“), die drei Jahre später gedreht worden ist, handelt von den Ereignissen des Risorgimento²⁹. Die realistische Tradition seiner frühen Werke führt er dann in „*Rocco e i suoi fratelli*“ („Rocco und seine Brüder“) 1960 fort.

Im Jahre 1949 wurde das Gesetz des Staatssekretärs Giulio Andreotti³⁰ erlassen, was ausschlaggebend für die Orientierung der Regisseure gewesen ist. All die Filme, die hohe Zuschauerquoten erreicht hatten, bekamen von jetzt an Subventionen vom Staat. Es hat zwar keine direkte Zensur gegeben, der Staat hatte jedoch trotzdem die Möglichkeit die Filme, die vermuten ließen, dass sie Kritik gegenüber dem Staat ausübten, abzulehnen.

Aus dem Grund entschieden sich die Regisseure Komödien im neorealistischen Stil zu entwickeln, um nicht zu sozialkritisch zu wirken und um dadurch frei agieren zu können.

Die Bedingungen für „*künstlerisch ambitionierte Filmvorhaben*“ waren also zu der Zeit ziemlich schlecht und das, obwohl Italien in den 60-er Jahren zu den wirtschaftlich stärksten Filmnationen gehört hatte. (Langl: 2002, 80)

Die Fernsehsender und Kinobetreiber hatten an unabhängigen Produktionen kaum Interesse, da sie vom wirtschaftlichen Erfolg des inländischen Films profitieren wollten.

Filmproduzenten wie Federico Fellini, Michelangelo Antonioni³¹, Pier Paolo Pasolini³² oder Gianni Amelio³³ haben sich also dazu entschlossen Filme, die stark vom Neorealismus beeinflusst worden sind, zu drehen, im Gegensatz zu vielen anderen Regisseuren, die sich hauptsächlich kommerziell orientierten. (Langl: 2002, 78-80)

²⁹Als Risorgimento (ital. Wiedergeburt/Wiederentstehung) wird nicht nur eine Epoche, sondern auch weltanschaulich eine sehr heterogene politische und soziale Bewegung bezeichnet, die in den Jahren 1815-1870 tätig gewesen ist.

³⁰ Giulio Andreotti ist am 14. Januar 1919 in Rom geboren. Er ist ein italienischer Politiker und einer der wichtigsten Vertreter der ehemaligen katholischen Volkspartei Democrazia Cristiana (DC). Außerdem ist er als Schriftsteller und Journalist tätig.

³¹ Michelangelo Antonioni ist am 29. September 1912 in Ferrara, Italien, geboren und am 30. Juli 2007 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur, Autor und Maler.

³² Pier Paolo Pasolini ist am 5. März 1922 in Bologna geboren und am 2. November 1975 in Ostia gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur, Dichter und Publizist.

³³ Gianni Amelio ist am 20. Januar 1945 in San Pietro di Magisano, Provinz Catanzaro, geboren. Er ist ein italienischer Filmregisseur.

6. Roberto Rossellini



„Roberto mi ha insegnato che il soggetto di un film è più importante dell'originalità dei titoli di testa, che una buona sceneggiatura deve stare in dodici pagine, che bisogna filmare i bambini con maggior rispetto di qualsiasi altra cosa, che la macchina da presa non ha più importanza di una forchetta e che bisogna potersi dire, prima di ogni ripresa: ,O faccio questo film o crepo‘.“

François Truffaut

Roberto Rossellini ist am 8. Mai 1906 in Rom geboren und am 3. Juni 1977 im Alter von 71 Jahren in der gleichen Stadt gestorben. Er war Drehbuchautor und einer der bedeutendsten Regisseure der italienischen Filmgeschichte, der durch seinen Film „Roma città aperta“, auch außerhalb von Italien berühmt geworden ist.

Rossellini ist in einer römischen bürgerlichen Familie geboren. Sein Bruder Renzo ist eine Zeit lang ein bekannter Filmkomponist und Dichter gewesen. In seiner Kindheit hat er in der via Ludovisi gewohnt, in der gleichen Straße wo sich das erste Hotel befand, in dem 1922, als der Faschismus zur Macht gekommen ist, Benito Mussolini residierte.

Sein Vater hatte in Rom den ersten Kinosaal, der in Wirklichkeit ein Theater, in dem man Filme vorführen konnte, gewesen ist, konstruiert. Dadurch hatte Roberto einen unbegrenzten Zugang und konnte schon im jungen Alter ins Kino gehen. Als sein Vater dann gestorben ist, hat er als Geräuschemacher gearbeitet. Er hat sich eine Zeit lang mit Arbeiten, die für die Erschaffung eines Filmes wichtig sind, beschäftigt und sich dadurch die Kompetenz in jedem Bereich des Filmes erarbeitet.

Im Jahre 1936 hat er die Bühnen- und Kostümbildnerin, Marcella de Marchis, geheiratet. 1941 wird Renzo Jr., ihr gemeinsamer Sohn, geboren. Nachdem die Ehe zu Brüche geht, arbeitet Rossellini mit Marcella noch eine lange Zeit zusammen.

1938 dreht Roberto seinen ersten Dokumentarfilm unter dem Titel „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“, der ihm zu diesem Zeitpunkt den Weg zu seiner späteren Karriere öffnet. Er bekommt ein Angebot, bei den Dreharbeiten von „*Luciano Serra pilota*“, Goffredo

Alessandrini³⁴ zu assistieren. Was sich im Nachhinein ergeben hatte, war es einer der erfolgreichsten italienischen Filme der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Zwei Jahre später assistiert er Francesco De Robertis³⁵ bei dem Film „*Uomini sul fondo*“. Seine Freundschaft mit Vittorio Mussolini, der für das Kino verantwortlich und zugleich Sohn von Benito Mussolini gewesen ist, wurde oft als Grund genannt, wieso gerade Rossellini vor anderen Lehrlingen bevorzugt worden ist.

1939 drehte er seinen ersten Kurzfilm, „*Fantasia sottomarina*“, für dessen Dreharbeiten er nur zwei Aquarien in seinem Haus in Ladispoli verwendet hatte.

Der erste Film in dem Rossellini Regie geführt hatte, war 1941 „*La nave bianca*“, der vom Dipartimento della Regia Marina, dem Zentrum für das Propaganda des audiovisuellen Mediums, gesponsort worden ist. Es war der erste Teil der Trilogie des Antifaschismus von Rossellini. Danach folgten 1942 „*Un pilota ritorna*“ und ein Jahr später „*L'uomo dalla croce*“. Zu der gleichen Zeit bildete sich auch eine große Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Roberto, Federico Fellini und Aldo Fabrizi³⁶.

Nach dem Ende des Faschismus 1943, nur zwei Monate nach der Befreiung von Rom, hat Rossellini bereits an „*Roma città aperta*“ gearbeitet. An der Filmproduktion hat er zusammen mit Sergio Amidei³⁷, Aldo Fabrizi und Federico Fellini gearbeitet. Fellini und Amidei waren für das Drehbuch verantwortlich. Für die Produktion hat Amidei das Geld zum Großteil von Bekannten ausgeliehen und Kredit genommen. Das Drama ist jedoch nicht gleich ein Erfolg gewesen. Erst nach den Vorführungen in den Vereinigten Staaten und in Frankreich wurde er zu einem Kinoerfolg.

Der zweite Film seiner Trilogie war „*Paisà*“ (1946), der mit Laiendarstellern in sechs Episoden an verschiedenen Orten Italiens gedreht worden ist.

Zwei Jahre später entsteht „*Germania anno zero*“, der dritte Teil der neorealistischen Trilogie. Das Werk wurde von einem französischen Produzenten gesponsort und im französischen Sektor in Berlin gedreht. Auch hier bevorzugte der Regisseur Laiendarsteller, konnte jedoch kein Gesicht finden, das ihm *interessant* erscheinen würde. Rossellini

³⁴ Goffredo Alessandrini ist am 9. November 1904 in Kairo geboren und am 16. Mai 1978 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur.

³⁵ Francesco De Robertis ist am 16. Oktober 1902 in San Marco in Lamis geboren und am 3. Februar 1959 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Regisseur und Drehbuchautor.

³⁶ Aldo Fabrizi ist am 1. November 1905 in Rom geboren und am 2. April 1990 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein italienischer Filmschauspieler, Drehbuchautor und Regisseur.

³⁷ Sergio Amidei ist am 30. Oktober 1904 in Triest geboren und am 14. April 1981 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Drehbuchautor und Filmproduzent.

beschloss deswegen eine Filmkamera in der Mitte eines Platzes, so wie er es bei „Paisà“ auch gemacht hatte, aufzustellen. Zu seiner Enttäuschung hat sich jedoch keiner der Kamera angenähert und reingeschaut. Zu der Wahl seiner Schauspieler hat er sich in einem seiner Interviews geäußert:

„Al fine di creare realmente il personaggio che uno ha in mente, è necessario che il regista si impegni in una battaglia con i suoi attori, che normalmente finisce con la sottomissione ai loro desideri. Siccome non voglio sprecare le mie energie in questo tipo di battaglia, io uso attori professionisti solo occasionalmente.“

Man vermutet, dass der Erfolg seiner Filme darin liegt, dass er seine Drehbücher auf Basis von Gefühlen und Geschichten der Laiendarsteller umschreibt, bzw. neu schreibt. Dank regionaler Akzente, Dialekte und Kostüme, die in den Filmen gezeigt werden und die dem Alltag entzogen sind, hat der Zuschauer den Eindruck, als ob es sich um ein reales Leben handeln würde, was auch ganz der Wahrheit anspricht. Die Leute konnten sich somit mit den Filmen identifizieren.

Nach der neorealistischen Trilogie hat Rossellini zwei Filme, die heute als Übergang vom Neorealismus bezeichnet werden, gedreht. 1948 „*L'amore*“ mit Anna Magnani und 1952 „*La macchina ammazzacattivi*“ – beide wurden in Maiori in Costiera Amalfitana gedreht und nutzten die Fähigkeit des Kinos, in dem sie die Realität von der Wahrheit wegziehen, was auf den Bezug zur *Commedia dell'Arte*³⁸ hindeutet.

Das Jahr 1948 wird für Rossellini zu einem Jahr der Liebe, nachdem er von Ingrid Bergman³⁹ einen Brief bekommt, in dem sie ihm schreibt, dass sie mit ihm gerne zusammenarbeiten würde:

³⁸ Commedia dell'arte bezeichnet eine Form der italienischen Volkskomödie. Sie ist in Italien in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden und wurde von dem römischen Mittelalter beeinflusst. Die plastische Darstellung hat darin eine große Rolle gespielt.

³⁹ Ingrid Bergman ist am 29. August 1915 in Stockholm geboren und am 29. August 1982 in London gestorben. Sie war eine schwedische Schauspielerin und als dreifache Oscar-Preisträgerin gilt sie allgemein als eine der bedeutendsten und populärsten Schauspielerinnen der Filmgeschichte.

„Caro Signor Rossellini,

ho visto i suoi film ‚Roma città aperta‘ e ‚Paisà‘ e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il suo tedesco, non si fa quasi capire in francese, e in italiano sa dire solo 'ti amo', sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei.“Ingrid Bergman

Mit diesem berühmten Brief hat eine der bekanntesten Liebesgeschichten in der Kinowelt zwischen Ingrid Bergman und Roberto Rossellini angefangen. Beide von ihnen waren zu dem Zeitpunkt an dem Gipfel ihres Erfolgs. Ihre Zusammenarbeit fing ein Jahr später, bei „*Stromboli terra di Dio*“ an, bei dessen Dreharbeiten auf der Insel von Stromboli, der Vulkan ausgebrochen ist. 1950 arbeiteten sie dann gemeinsam bei „*Europa '51*“.

Die Beziehung zwischen Bergman und Rossellini löst in der Kinowelt einen großen Skandal aus, denn zu dem Zeitpunkt waren noch beide von Ihnen mit anderen Personen verheiratet. Vor allem Hollywood hat es Roberto nie verziehen, dass er der amerikanischen Filmindustrie seine größte Diva weggenommen hatte. Nachdem ihr erster Sohn auf die Welt gebracht wird, intensiviert sich der Skandal noch mehr. Danach folgen die Zwillinge Isabella und Isotta.

Im Jahre 1953 entsteht der Film „*Viaggio in Italia*“, der von der Kritik angegriffen wird. Er gibt ihm die Möglichkeit dazu, Kontakte mit den jungen französischen Cineasten, die bei der Entstehung der Nouvelle Vague mitgewirkt hatten, zu knüpfen. François Truffaut hat Rossellini darüber informiert, dass sein Film in Frankreich in einer umgearbeiteten Version ausgestrahlt worden ist. Dieser Kontakt ermöglichte ihm den Zugang zu Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer und natürlich zu François Truffaut selbst, den Kritikern der Zeitschrift „*Cahiers du cinéma*“⁴⁰. Für die Kritiker war es nicht ganz ohne Bedeutung, den der Einfluss von Rossellini führte zu ihrem Übergang zu der Filmkamera.

1957 endet die Ehe zwischen Bergman und Rossellini. Im gleichen Jahr bekommt er eine Einladung von Jawaharlal Nehru, dem Premierminister Indiens, und reist nach Indien. Zurück kehrt er nicht nur mit „*India Matri Bhumi*“, einem Kinofilm, und mit „*L'India vista da Rossellini*“, einem Dokumentarfilm, sondern auch mit einer neuen Lebensgefährtin, Sonali Das Gupta. Anschließend adoptiert Roberto ihren Sohn, Gil Rossellini (1956-2008), der im

⁴⁰ Cahiers du cinéma ist eine französische Filmzeitschrift, die seit April 1951 monatlich herausgegeben wird. Ihre ersten Chefredakteure waren André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze. Es ist die bedeutendste französische Filmzeitschrift.

Nachhinein mit Martin Scorsese und Sergio Leone arbeitet und mit der Zeit zu einem anerkannten Dokumentaristen wird. Ein Jahr später 1958 kommt ihre gemeinsame Tochter, Raffaella Rossellini, auf die Welt.

In der Zeit gleich nach seiner Rückkehr aus Indien wendet sich der Regisseur wieder den Themen des Zweiten Weltkrieges zu. Für „*Il generale Della Rovere*“ (1959) bekommt er beim Filmfestival in Venedig den Goldenen Löwen für den besten Film. Ein Jahr später entsteht „*Era notte a Roma*“. Danach arbeitet er an einem großen didaktisch-humanistischen Projekt, dass die audiovisuellen Massenmedien anwenden soll. Ein Beispiel dessen sieht man im Film „*Viva l'Italia!*“ (1960), der vom „*Zug der Tausend*“⁴¹ handelt. Roberto hatte sich bemüht die Geschichte möglichst objektiv mit Einbeziehung von Dokumenten, zu erzählen.

Danach widmete er sich, für den Rest seiner Karriere und seines Lebens, seiner wissenschaftlich-didaktischen Enzyklopädie, unter besonderer Berücksichtigung der technischen Entwicklung, vor allem der narrativen Ausdrucksmöglichkeit der audiovisuellen Mittel und dem Potenzial der Kommunikation des Fernsehens. Das Projekte basierte auf den Studien, die Rossellini über verschiedene Autoren, Philosophen und Wissenschaftler durchgeführt hatte. Unter ihnen waren unter anderem Leone Battista Alberti⁴², Sokrates⁴³, Cartesius⁴⁴ und Comenius⁴⁵, die er in seine späteren Filme mit einbezogen hatte.

Die erste Produktion in der er sein didaktisches Projekt umgesetzt hatte war „*L'età del ferro*“, eine sechsteilige Fernsehserie, die er 1964 für RAI gedreht hatte. Zwei Jahre später hatte er versucht Sponsoren für „*La prise de pouvoir par Louis XIV*“, einen Film für den er vom französischen Fernsehen beauftragt worden ist, zu finden. Die Produktion hatte einen großen Erfolg sowohl bei der Kritik, als auch beim Publikum.

In den Jahren 1968-1974 war Rossellini damit beschäftigt, sein didaktisches Projekt möglichst auszubauen. Er hat eine Reihe von Filmen gedreht, in denen er sich mit der Evolution der abendländischen Kultur auseinandergesetzt hatte. Roberto hat versucht die wichtigsten

⁴¹ Der Zug der Tausend (ital. spedizione dei Mille) war ein Marsch einer 1067 Mann starken Truppe aus Freiwilligen, wegen ihrer Uniformierung Rothemden genannt, die unter der Führung von Giuseppe Garibaldi am 11. Mai 1860 auf Sizilien landete und im Zuge des Risorgimentos die süditalienische Insel von der Herrschaft der spanischen Bourbonen befreite.

⁴² Leon Battista Alberti ist am 18. Februar 1404 in Genua geboren und am 20. April 1472 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Humanist, Schriftsteller, Mathematiker, Kryptologe, Architekt und Architekturtheoretiker der Renaissance.

⁴³ Sokrates ist 469 v. Chr. in Alopeke, Athen, geboren und 399 v. Chr. gestorben. Er war ein für das abendländische Denken grundlegender griechischer Philosoph.

⁴⁴ René Descartes (lat. Renatus Cartesius) ist am 31. März 1596 in La Haye en Touraine, Frankreich geboren und am 11. Februar 1650 in Stockholm, Schweden, gestorben. Er war ein französischer Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler.

⁴⁵ Johann Amos Comenius (tschechisch Jan Ámos Komenský) ist am 28. März 1592 in Tschechien geboren und am 15. November 1670 in Amsterdam gestorben. Er war ein Philosoph, Theologe und Pädagoge.

Momente auf eine enzyklopädische Art und Weise darzustellen, indem er sich auf die Menschen, die für die Evolution von großer Bedeutung gewesen sind, konzentriert hatte. Seine Erfahrung als Regisseur hat es ihm ermöglicht den Film für das Fernsehen, „*Cartesius*“ (1969-1974), der eine Spielzeit von insgesamt 30 Stunden hatte, in nur 5 Jahren zu drehen. Auch seine zwei letzten Filme, „*Il Messia*“ (1976) und „*Io, Caligola*“ (1979), sind Teil des enzyklopädischen Projekts gewesen, sind jedoch, im Gegensatz zu seinen vorigen Produktionen, für das Kino gedacht worden.

Die Leidenschaft und die Hingabe, mit denen er sein humanistisches Projekt realisiert hatte, führten dazu, dass man angefangen hatte, nach alternativen Methoden in der Produktion und der Distribution des Films, zu suchen. Man hat versucht seine Arbeitsmethode auszuarbeiten und neue technische Lösungen, wie z.B. der Gebrauch von Pancinor⁴⁶, für die Realisierung und für die Verbreitung des Films, zu finden.

Roberto Rossellini war ein Autor von multimedialer Berufung, der immer wieder wiederholt hatte, dass er kein Cineast sein. Der Grund dafür war der, dass er seine Distanz zu der Filmindustrie, in der er sich nie wohlfühlt hatte, beibehalten wollte, um Dank dessen in keine Kategorie zugeordnet zu werden. Außer im Kino und im Fernsehen, war er auch im Theater, in dem er einige Aufführungen koordinierte, tätig und hatte sogar mehrere Essays geschrieben.

Roberto Rossellini ist am 3. Juni 1977 aufgrund eines Herzinfarkts in Rom gestorben. (Bruni: 2006, 11-23)

⁴⁶ Pancinor ist ein Objektiv, das 1949 in Frankreich erfunden worden ist. Roberto Rossellini hat ihn zum ersten Mal bei „*Era notte a Roma*“ verwendet. Heute wird er Zoom genannt.

6.1 „Roma città aperta“

6.1.1 Die Handlung

Die Geschichte spielt in Rom im Jahre 1944. Die deutschen Soldaten durchsuchen eine Wohnung in einer Pension in der Nähe von Piazza di Spagna, in der Hoffnung, dass sie dort den Ingenieur Manfredi finden, dem es jedoch in der Zwischenzeit gelingt ihnen über die Dächer Roms zu entfliehen. Währenddessen läutet in der Pension das Telefon. Ein Soldat hebt ab und spricht mit Marina, die auch auf der Suche nach Manfredi ist.



Im Büro des Gestapo trifft sich der Major Bergmann mit dem Polizeichef von Rom. In Begleitung von Marina zeigt er ihm das Bild von Manfredi, der als Chef des Militäreinsatzes des CLN (Comitato di Liberazione Nazionale) betrachtet wird.

Eine Gruppe von Frauen macht einen Ansturm auf eine Bäckerei, an dem auch der Kirchendiener, Agostino, teilnimmt. Währenddessen wird die Witwe Pina, die Urheberin der Tat, von einem Offizier, bis zum Eingang ihres Wohnhauses, begleitet. Auf der Treppe des Hauses trifft sie Manfredi, der dort auf den Buchdrucker Francesco, ihren Verlobten mit dem sie ein Kind erwartet, wartet. Aufgrund dessen schickt Pina ihren Sohn Marcello los, damit er den Pfarrer Don Pietro benachrichtigt, dass sie sich in die Wohnung von Francesco begeben. Plötzlich taucht Lauretta, die jüngere Schwester von Pina auf. Manfredi bittet sie, dass sie seiner Verlobten Marina, die eine Freundin von ihr ist, eine Nachricht von ihm ausrichtet.

Der Priester Don Pietro macht sich zusammen mit Marcello auf den Weg zum Haus von Francesco.

In der Zwischenzeit unterhält sich Pina mit Manfredi über ihre Hochzeit mit Francesco, die am darauf folgenden Tag stattfinden soll. Als Don Pietro und Marcello endlich ankommen, nimmt Pina ihren Sohn, der seinen Freund Romoletto, der ein verstümmeltes Bein hat, suchen geht. Der Priester geht auf den Vorschlag von Manfredi ein und beschließt einem Widerstandskämpfer eine Summe vom finanziellen Militäranteil des CLN zu übergeben. Don Pietro begibt sich in einen Antiquariat, um dort offiziell nach einer Statuette von Sant'Antonio zu suchen. In Wirklichkeit geht er dort um sich mit Francesco und mit dem Direktor Gino zu treffen. Gino anvertraut ihm das Geld und versteckt es in Büchern, die er dem Priester übergibt.

Marina, die als Revuetänzerin nachtsüber arbeitet, nimmt in ihrem Zimmer Drogen. In der Zwischenzeit taucht Lauretta, die ihr die Nachricht von Manfredi mitteilen möchte, auf.

Plötzlich kommt Ingrid, eine deutsche Frau mit männlichen Zügen, die Marina von der Verfügbarkeit der Rauschmittel mitteilt. Nachdem Lauretta das Zimmer verlässt, geht Marina um ihre Nummer vorzuführen.

Während Pina im Pfarrhaus auf Don Pietro, dem sie ihre Sünden beichten möchte, wartet, spricht sie mit einem Kirchendiener. Als der Priester endlich ankommt, nimmt er die Frau und will die Kirche mit den Büchern unter dem Arm verlassen. Er wird jedoch von einem deutschen Soldaten, der ihn um Gastfreundschaft und um Hilfe bittet, blockiert. Pina begleitet Don Pietro und spricht mit ihm über private und intime Angelegenheiten, die sich auf ihre Hochzeit und auf ihren Glauben beziehen. Der Pfarrer nutzt die Gelegenheit aus, dass er bis 17 Uhr, denn danach war Ausgangssperre, unterwegs sein kann und beauftragt einen Mann, der das Paket mit den Büchern ausliefern sollte.

Eine Streife von Faschisten kontrolliert die Dokumente von Francesco, der in das Wohnhaus kurz vor Lauretta, die von einem deutschen Soldaten begleitet wird, zurückkehrt.

Francesco ist zusammen mit Manfredi das Abendessen und zeigt ihm währenddessen eine Kopie des bereits gedruckten „*L'unità*“. Später kommt Pina dazu und alle drei sehen eine Explosion in der Nähe von einer Eisenbahn, die von Jugendlichen, die von ihren Eltern im Nachhinein dafür bestraft werden, verursacht wird. Das Gleiche betrifft auch Marcello und seinen Freund Otello, die auch daran teilgenommen haben.

Anfangs scheint Francesco liebevoll und zärtlich gegenüber zu Marcello zu sein, doch dann wendet er sich an Pina und sie unterhalten sich über den Anfang ihrer Liebesgeschichte.

Nach der vergeblichen Suche von den Kontoinformationen von Manfredi, ruft Marina erneut in der Pension an der Piazza di Spagna an.

Während Bergmann in seinem Büro die ersten Seiten der illegalen Tageszeitungen liest, bekommt er einen Besuch vom Polizeichef. Er enthüllt ihm die wahre Identität von Manfredi, der in Wirklichkeit Luigi Ferraris heißt, bereits 1928 verhaftet worden ist und von der faschistischen Polizei erneut gesucht wird. Bergmann lehnt jedoch die Hilfe des Polizeichefs bei der Gefangennahme von Manfredi ab und beschließt sich an Ingrid zu wenden.

Am nächsten Morgen umkreisen die Deutschen und die Faschisten das Wohnhaus, in dem Pina wohnt und versammeln alle Hausbewohner im Hof des Hauses. Andreina kümmert sich währenddessen darum, die Leute, die sich in der Zeit in der Kirche aufhalten, zu warnen. Don Pietro greift ein nachdem er erfährt, dass sich auf dem Dachgeschoss, in dem Romoletto wohnt, Bomben befinden. Währenddessen durchsuchen die deutschen Soldaten das ganze Wohnhaus. Unter dem Vorwand sie müssen einem Sterbenden, der in der Wohnung von Pina

wohnt und der in Wirklichkeit nicht im Sterben liegt, die letzte Ölung machen, gelingt es Don Pietro und Marcello das Haus zu betreten, um Romoletto zu helfen, die Waffen und die Bomben die er hat, unter dem Bett des Opas, der von einem Kopfschlag mit der Pfanne betäubt wird und dank dessen von den faschistischen Soldaten als Tod erklärt wird, zu verstecken.

Nachdem Francesco zusammen mit anderen Menschen von den deutschen Soldaten festgenommen und in den LKW „geladen“ wird, umgeht Pina die Soldaten. Als das Kraftfahrzeug dann losfährt läuft sie ihm hinterher und versucht es einzuholen, doch währenddessen wird sie von einem der Soldaten erschossen.

In einer Zone in der Nähe von EUR verstecken sich die Widerstandskämpfer, denen es gelungen ist der Gefangennahme zu entfliehen, greifen unter der Leitung von Manfredi die Kolonne der deutschen Kraftfahrzeuge an und es gelingt ihnen die Häftlinge zu befreien.

Bei einer Straße steigen zwei deutsche Soldaten mit mehreren Lahmen aus einem LKW aus. Sie begeben sich in die gleiche Gaststätte in der sich Manfredi und Francesco zusammen mit Marina aufhalten. Der Wirt berichtet ihnen von den letzten Ereignissen und Marina bietet ihm Unterkunft für die Nacht. Die Deutschen ermorden die Lahme auf eine brutale Art und Weise und Marina ist erschüttert.

In der Kirche betet Don Pietro zusammen mit den Gläubigen und im gleichen Moment wird im beiliegendem Pfarrhaus sich ein Österreicher um Marcello kümmert.

Plötzlich taucht die betrunkene Lauretta in der Wohnung von Marina auf. Während die Freundin von Manfredi mit Ingrid telefoniert, findet er in ihrer Tasche die Rauschmittel und es entsteht ein heftiger Streit zwischen den Beiden. Marina geht zum Telefon um Ingrid vom Besuch von Manfredi und von Francesco zu berichten.

Am Tag danach macht sich Manfredi auf den Weg zu Don Pietro um eine gefälschtes Dokument zu holen, dank dessen er eine neue Identität bekommt und zu Giovanni Episcopo wird. Um in Sicherheit zu sein beschließt Manfredi zusammen mit Francesco und mit dem österreichischen Deserteur sich im Kloster zu verstecken.

Im Hof des Pfarrhauses verabschiedet sich Marcello von Francesco, der sich mit seinem Kind verspätet hatte und es ihm dank dessen gelungen ist den Deutschen zu entkommen.

In der Zwischenzeit ist Bergmann von der Verhaftung von Manfredi, Don Pietro und dem Deserteur dermaßen erfreut, dass er Ingrid Rauschmittel als Belohnung für Marina mitgibt. Ausserdem schlägt er ihr vor, dass sie von ihm einen Pelz als Tausch für ihre sexuellen Dienste bekommen würde. Die drei Häftlinge werden in eine dunkle Zelle gesteckt.

Bergmann versucht Manfredi dazu zu überreden, dass er ihm die Namen von denen, die an der Führungsspitze sind, nennt. Er lässt sich jedoch von dem Deutschen nicht überreden. Danach beschuldigt der Deutsche den Pfarrer, seinen Gegnern geholfen zu haben und Dokumente gefälscht zu haben. Don Pedro beruft sich jedoch auf sein Geheimnis als Pfarrer und äußert sich nicht zu den Vorwürfen. Als Bestrafung befiehlt Bergmann Manfredi zu foltern und der Priester soll dabei zusehen.

Der größte Nazi begibt sich dann in ein angrenzendes Zimmer, wo sich unter anderem Marina und Ingrid befinden, wo sowohl getrunken, als auch Karten und Klavier gespielt wird.

Danach kehrt er zu Manfredi, der bereits blutend und bewusstlos geworden ist, zurück. Durch eine Spritze wird er aufgeweckt. Manfredi verweigert weiterhin jede Aussage und auf die Fragen von Bergman spuckt er ihm ins Gesicht und wird dafür geschlagen. Der Deutsche befiehlt Manfredi zu töten, was seine Leute dann sofort ausführen.

Don Pietro segnet das Leichnam von ihm und wirft einen Fluch auf die Nazis, für den er sich sofort bei Gott entschuldigt.

Als Marina das Leichnam von Manfredi sieht, fällt sie in Ohnmacht.

Bergmann empfiehlt einem seiner Offiziersdiener, Giovanni Episcopo und nicht Giorgio Manfredi oder Luigi Ferraris, als tot zu erklären. Als Todesursache gibt er Herzkollaps an und geht mit Ingrid davon.

Am nächsten Morgen bereitet Hartmann das Hinrichtungskommando, dass Don Pietro erschießen soll, vor. Der Pfarrer wird von einem deutschen mit einem Kopfschuss umgebracht. Die Hinrichtung des Priesters wird von Kindern, die in Tränen ausbrechen, angesehen. Marcello und ein seiner Freunde stützen sich aneinander und gehen Arm an Arm davon, während sich im Hintergrund die Kuppel von San Pietro abhebt.

6.1.2. Die Schauspieler

Damit der Film an Realität gewinnt und damit die Ereignisse der Wahrheit möglichst nahe stehen, entschied sich Roberto Rossellini hauptsächlich Laiendarsteller zu engagieren. Die einzigen professionellen Schauspieler die in seiner Filmproduktion vorkommen, sind Anna Magnani und Aldo Fabrizi.



Anna Magnani

Die Schauspielerin ist am 7. März 1908 in Rom geboren und am 26. September 1973 in ihrer Heimatstadt gestorben. Sie ist in Armut als nichteheliches Kind auf die Welt gekommen und wurde von ihrer Großmutter in Rom großgezogen. Magnani studierte an der staatlichen Schauspielschule und trat in Nachtclubs als Sängerin auf, um in Rom überleben zu können. Nach ihrem Studienabschluss hat sie sich einer Wanderbühne angeschlossen. Bereits im Jahr 1928 spielte sie in „*Scampolo*“, einem Stummfilm von Augusto Geninas⁴⁷ und in den 30-er Jahren in verschiedenen kleineren Filmen mit. Erst im Jahr 1941 wurde sie durch den Film „*Teresa Venerdì*“ von Vittorio De Sica bekannt.

Der Durchbruch gelingt ihr vier Jahre später, 1945, als sie bei Roberto Rossellinis, mit dem sie auch liiert war, Pina, in „*Roma città aperta*“ spielt. Der Film wird zum Meisterwerk des Neorealismus und sie wird von nun an zu einem international gefeierten Filmstar Italiens. Von dem Moment an arbeitete sie nicht mehr als Theaterschauspielerin, sondern nur noch als Filmschauspielerin bei allen führenden Regisseuren der 50-er und 60-er Jahre.

1955 spielte sie in „*La rosa tatuata*“, einer Tennessee-Williams⁴⁸-Adaptation von Daniel Mann, einem US-amerikanischen Regisseur. Für ihre Rolle als italo-amerikanische Witwe, Serafina delle Rose, neben Burt Lancaster⁴⁹, gewann sie als erste italienische Schauspielerin den Oscar als beste Hauptdarstellerin. Zwei Jahre später, 1957, spielte sie die Hauptrolle in „*Selvaggio é il vento*“ von George Cukor⁵⁰ und wurde zum zweiten Mal für den Oscar nominiert. Außerdem erhielt sie dafür 1958 den Silbernen Bären auf der Berlinale.

Im Jahre 1972 drehte sie unter der Regie von Federico Fellini ihren letzten Film, „*Roma*“, in dem sie sich selbst spielt. Er wurde zu einem Hommage an die große italienische Schauspielerin, die bereits bei der Realisation des Films an Krebs erkrankt war. 1973 ist sie in Rom gestorben. Bei Ihrer Trauerfeier waren über 100 000 Menschen.

⁴⁷ Augusto Genina ist am 28. Januar 1892 geboren und am 18. September 1957 gestorben. Er war 40 Jahre lang aktiver Filmemacher sowohl im Stumm-, als auch im Tonfilm. Er gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des italienischen Kinos.

⁴⁸ Tennessee Williams, der eigentlich Thomas Lanier Williams III hieß, ist am 26. März 1911 in Columbus, Bundesstaat Mississippi, geboren und am 25. Februar 1983 in New York City gestorben. Er war ein US-amerikanischer Schriftsteller.

⁴⁹ Burton Stephen „Burt“ Lancaster ist am 2. November 1913 in New York geboren und am 20. Oktober 1994 in Century City, Los Angeles, gestorben. Er war ein US-amerikanischer Filmschauspieler und Filmproduzent.

⁵⁰ George Dewey Cukor ist am 7. Juli 1899 in New York City geboren und am 24. Januar 1983 in Los Angeles gestorben. Er war ein US-amerikanischer Filmregisseur und Filmproduzent.

Aldo Fabrizi

Aldo Fabrizi ist am 1. November 1905 in Rom geboren und am 2. April 1990 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein berühmter italienischer Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor.



Sein Debüt machte er als Karikaturist im Jahre 1931 in einem kleinen Theater am Stadtrand und im Nachhinein arbeitete er auch beim Radio. Seine Filmkarriere begann aber erst 11 Jahre später, 1942 zur Zeit des Krieges, mit „*Avanti c'è posto...*“ von Mario Bonnard⁵¹, wo er einen Straßenbahnfahrer gespielt hatte. Dank dieser Rolle hat er schon an enormer Popularität gewonnen. Die Rollen und die Figuren die er im Radio und im Theater interpretiert hatte, werden in „*Campo de' Fiori*“ (1943), auch von Mario Bonnard, wo er neben Anna Magnani spielt, und in „*L'ultima carrozzella*“ (1943), von Mario Mattoli⁵², wieder aufgegriffen

Seinen internationalen Durchbruch schaffte er jedoch erst durch den Film „*Roma città aperta*“ (1945) von Roberto Rossellini, wo er den Pfarrer Don Pietro, den Beschützer der Widerstandskämpfer gespielt hatte und somit seine dramatischen Künste enthüllte. In der Zeit des Neorealismus spielt er auch noch in anderen interessanten Filmen mit, wie z.B. „*Vivere in pace*“ (1947) von Luigi Zampa⁵³ oder „*Prima comunione*“ (1950) von Alessandro Blasetti⁵⁴, für den er einen Nastro d'Argento⁵⁵ bekommen hatte. In der Zwischenzeit macht er 1949 mit „*Emigrantes*“ sein Regiedebüt. Zwei Jahre später, 1951, dreht er dann „*La famiglia Passaguai*“, den ersten Teil seiner Trilogie.

Aldo Fabrizi hat immer Komödien bevorzugt. Die bedeutendsten davon sind die, in denen er zusammen mit Totò⁵⁶ gespielt hatte, wie „*Guardi e ladri*“, 1951, von Stefano Vanzina⁵⁷ und

⁵¹ Mario Bonnard ist am 21. Juni 1889 in Rom geboren und am 22. März 1965 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein italienischer Schauspieler, Filmregisseur und Drehbuchautor.

⁵² Mario Mattòli ist am 30. November 1898 in Tolentino geboren und am 26. Februar 1980 in Rom gestore. Er war einer der berühmtesten Regisseure und Drehbuchautoren seiner Zeit.

⁵³ Luigi Zampa ist am 2. Januar 1905 in Rom geboren und am 16. August 1991 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein bedeutender Regisseur und Drehbuchautor.

⁵⁴ Alessandro Blasetti ist am 3. Juli 1900 in Rom geboren und am 1. Februar 1987 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur und bedeutender Vertreter des italienischen Neorealismus.

⁵⁵ Nastro d'Argento ist ein Filmpreis, der seit 1946 von der Berufsvereinigung der italienischen Filmjournalisten vergeben wird.

⁵⁶ Totò, der eigentlich Antonio de Curtis Gagliardi Ducas Comneno di Bisanzio hieß, ist am 15. Februar 1898 in Neapel geboren und am 15. April 1967 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Schauspieler, Drehbuchautor und Liedtexter. Bekannt wurde er vor allem als Komödiant.

⁵⁷ Stefano Vanzina ist am 19. Januar 1915 in Rom geboren und am 12. März 1988 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur und Drehbuchautor, der vor allem durch seine Filmkomödien bekannt wurde.

Mario Monicelli⁵⁸, „*I tartassati*“, 1959, und „*Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*“, 1960. Für den ersten Film bekam er beim Filmfestival in Cannes einen Preis für das beste Drehbuch. Außerdem spielte er in „*Signori in carrozza*“, 1951, „*Accade al penitenziario*“, 1955, und in „*Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo*“, 1956, neben Peppino De Filippo⁵⁹.

Seine Tätigkeit als Regisseur hat zu wechselhaften Ergebnissen geführt: man hatte eine Vielfalt von feinen, wie „*Una di quelle*“, 1953, mit Totò und Peppino De Filippo, bis zu voreiligen Filmen, wie „*Hanno rubato un tram*“, 1954, und „*Il maestro*“, 1957.

Mit der Zeit entschloss er sich nur noch in kommerziellen Komödien zu spielen. Die einzigen Ausnahmen waren „*La Tosca*“, 1973, von Luigi Magni⁶⁰ und „*C'eravamo tanto amanti*“, 1974, von Ettore Scola⁶¹, für den er seinen zweiten Nastro d'Argento erhalten hatte.

Er war einer der bedeutendsten Schauspieler der Nachkriegszeit. (http://www.windoweb.it/guida/spettacolo/filmografia_aldo_fabrizi.htm)

6.1.3 „Roma città aperta“ und der Neorealismus

Der Film erzählt die Geschichte vom italienischen Widerstand im Laufe einer Drei-Tage-Periode. Die ganze Stadt wird zum Protagonisten, denn die Charaktere sind auf ganz Rom verteilt. Die Personen symbolisieren verschiedene Gesellschaftsgruppen. Die Soldaten symbolisieren das Böse in Form der Nazis, der Pfarrer Don Pietro den Helden und Helfer, Pina und ihr Kind das einfache Volk und ihr Verlobter den Antifaschismus. Bei der Schilderung der Ereignisse spielen sowohl der Verrat und das politische Desinteresse, als auch der Egoismus, die in der Rolle der Schwester Pinas, Lauretta, dargestellt werden, eine tragende Rolle. Der Film zeigt einerseits Lüge, Verrat, Gleichgültigkeit und Brutalität der deutschen Besatzer und des noch faschistisch beeinflussten Teils der italienischen Bevölkerung und andererseits die stark humanistisch beeinflussten Katholiken, Kommunisten und Sozialisten.

Zwar sterben die Widerstandskämpfer im Laufe der drei Tage, doch wir bekommen den Eindruck, als ob ihr Kampf gegen die Nazis in anderen Personen weiterleben würde.

⁵⁸ Mario Monicelli ist am 16. Mai 1915 in Viareggio geboren und am 29. November 2010 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Drehbuchautor und Filmregisseur.

⁵⁹ Peppino De Filippo ist am 24. August 1903 in Neapel geboren und am 27. Januar 1980 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Schauspieler, Komiker und Dramaturg.

⁶⁰ Luigi Magni ist am 21. März 1928 in Rom geboren. Er ist ein italienischer Regisseur und Drehbuchautor.

⁶¹ Ettore Scola ist am 10. Mai 1931 in Treviso geboren. Er ist ein italienischer Regisseur und Drehbuchautor.

Das Thema der Resistenza wird auch, dank der Nähe zu den Ereignissen und zu den Originalschauplätzen, realistisch wiedergegeben.

Der Film äußert sich zu den Ereignissen der Zeit des Faschismus durch seine Art und Weise wie er die Ereignisse darstellt. Das stark narrative Werk hat einen melodramatischen Charakter. Die Kritiker waren sich einig, dass der Film einer Chronik, bzw. einer Geschichte, die einer Reportage oder einer Umfrage entflohen scheint, ähnelt. Es ist ein Dokument, das die aktuellen Ereignisse, so wie man sie in Wirklichkeit erlebt hatte, darstellt. (Russo: 2007, 105-109)

Um den Eindruck von Realität zu stärken, benutzt Rossellini in seinem Film das stark dialektal beeinflusste Italienisch und die Deutschen sprechen ihre eigene Sprache. Da es einen Mangel an Filmstudios, an Geld und an Dekorationen gegeben hat, wurde auf Straßen, in Mietshäusern u.ä. gedreht. Dadurch gewann die Handlung an Realität. Die einzigen professionellen Schauspieler im Film waren nur Anna Magnani und Aldo Fabrizi, denn die restlichen Rollen wurden von Laiendarstellern gespielt. Roberto Rossellini hat den Mut die Tabuthemen, die bis zu dem Zeitpunkt verboten waren, anzusprechen und sie im Nachhinein auf die Leinwand zu übertragen. Dank dieser Einstellung wird der Film zu einem großen Erfolg und gilt heute noch als „*Manifest*“ des Neorealismus.

„E fu indubbiamente merito di Rossellini, forse al di là delle sue stesse intenzioni, di aver iniziato con Roma città aperta, emblematicamente, il cammino del nuovo cinema italiano, di aver aperto la strada a quel neorealismo che sarebbe stato, di lì a poco, quasi il sinonimo della produzione nazionale, una etichetta critica da applicare sui nuovi prodotti“.

(Rondolino: 1989, 74)

Die Situationen und die Themen, die der Regisseur schildert, werden zum ersten Mal angesprochen. Er zeigt neue Lösungen und Vorschläge auf eine expressive Art und Weise und galt zur Zeit der Entstehung als ein neuer europäischer Filmstil. Somit stellt er sich dem alten Stil entgegen.

In der Kolumne von der Tageszeitung „*Jeunesse Ouvrière*“ vom 21. Dezember 1946 schrieb Jean Thevenot es handle sich um ein Filmwerk über den Widerstand mit einem realistischen Aufbau.

„[...] in cui tutto é vero: gli uomini, le cose, le situazioni.“ (Bruni: 2006, 142)

Zu der im Film dargestellten Realität gibt es noch eine anonyme Rezension aus der Zeitschrift „*Le Canard Enchaîné*“⁶², in der die Filmproduktion zu einem Glas kalten Wassers verglichen wird, weil es die wahren Themen anspricht und sich der Lüge und dem Klischee des üblichen Kinos entgegenstellt.

In „*L'Écran français*“ schreibt Georges Altman es handle sich um ein Prozess von Unterschlagung und Entblößung der Realität. Es ist seiner Ansicht eine neue Art und Weise das Kino, das sich jetzt der Epoche des Films als Zeugen nähert, zu verstehen.

Viele Zeitschriften in den Vereinigten Staaten, in Italien und in Frankreich haben sich mit dem Phänomen von „*Roma città aperta*“ und der darin dargestellten Realität, auseinandergesetzt. Zum Erfolg des Films führten die im Film verwendeten Metaphern, der Wille des Regisseurs die Ereignisse der Zeit des Faschismus an Originalschauplätzen darzustellen und der Zusammenprall von entgegengesetzten moralischen Prinzipien.

Einerseits haben wir eine Geschichte, die auf der Realität basiert und andererseits zugleich eine offensichtliche Symbolik. Der Film „*Roma città aperta*“ bleibt Schuldner, denn er geht auf das Leben und auf die Passion von Christus, auf den Gottesdienst, sowie auf die Dokumente aus den Heiligen Schriften, zurück. (Bruni: 2006, 140-144)

Der Film „*Roma, città aperta*“ wurde im Jahre 1950 in Deutschland von der FSK mit folgender Begründung verboten:

„Der Film zeigt die historische Wahrheit überdreht. [...] Heute jedoch, in einer neuen europäischen Situation, müssen von einer öffentlichen Vorführung, völkerverhetzende Wirkungen befürchtet werden, die im Interesse einer allgemeinen, besonders einer europäischen Völkerverständigung, unbedingt zu vermeiden sind“ [Aus der Begründung der FSK von 1950 zum Verbot der öffentlichen Aufführung des Films] (Langl: 2002, 42).

Erst im Jahre 1961 durfte der Film zum ersten Mal in Deutschland ausgestrahlt werden, es musste jedoch im Vorspann versichert werden, der Film würde sich nicht gegen Deutsche und gegen deutsche Soldaten wenden. Man hatte versucht die Aussagen des Films durch deutsche Synchronisation zu verfälschen.

Der Kommunist Manfredi wurde zu einem Atheisten, bzw. Sozialisten, die Deutschen, wie die Besatzer im Film benannt wurden, wurden zu „nur“ Nazis, als ob es sich um eine

⁶² Le Canard enchaîné wurde im Jahre 1915 gegründet und ist die bedeutendste satirische Wochenzeitung Frankreichs. Jeden Mittwoch erscheint sie in einer Auflage von über 400.000 Exemplaren.

Minderheit gehandelt hätte und die Folderszene, die es in der Originalfassung gegeben hat, wurde geschnitten. (Langl: 2002, 42-44)

6.1.4 Der Sprachgebrauch im Film - das Romanesco

Um die im Film dargestellten Ereignisse möglichst real überzubringen, entschied sich Rossellini in seinem Werk den römischen Dialekt und die Deutsche Sprache zu verwenden.

Der römische Dialekt ist dem italienischen Standarditalienisch sehr ähnlich und wird oft als ein Akzent in der gesprochenen Sprache und nicht als Dialekt betrachtet. Typologisch gesehen ist es mehr ein Dialekt im anglo-französischen, als im italienischen Sinne.

Das Romanesco gehört zu der Gruppe der zentralen Dialekte (ital. dialetto mediano oder dialetto centrale) und enthält viele typisch toskanische Merkmale, wie z.B. die phonosyntaktische Verdopplung, die sich in der Zeit der Renaissance entwickelt haben.

Die Grammatik basiert auf dem Toskanischen und unterscheidet sich wenig von der italienischen, so dass ein Italienischsprecher sie im Großteil verstehen kann. Das Romanesco ist reich an Expressionen und an der Art zu sprechen und ist in ständiger Entwicklung.

Die Distanz zwischen der römischen Varietät und der, die in der klassischen Dialektliteratur verwendet wird vertieft sich immer mehr.

Das Vokabular des römischen Dialekts ist mit dem Italienischen fast übereinstimmend. Die Wörter unterscheiden sich durch einige phonetische Veränderungen. Die Wichtigsten davon sind:

- Der Rhotazismus ist ein Übergang von *l/a/r*, wenn diese von einem Konsonant gefolgt werden, z.B. Vulgärlatein: *DŪLCE(M)* > Romanesco: *dorce*. Das gleiche Phänomen kommt auch beim Toskanischen und beim traditionellen Florentinisch vor.
- Die Realisierung von *s*, wenn ein Konsonant vorangestellt wird, kommt auch bei der Phonosyntax vor, z.B. *perzona*, *sole*. Das gleiche gilt beim Toskanischen, Umbrischen und beim Dialekt der Marken.
- Die Assimilation innerhalb der Konsonantengruppen, ist ein typisch centro-meridionales Phänomen. *Nd* wird zu *nn*, z.B. Vulgärlatein: *QUANDO* > Romanesco: *quanno*. *Ld* wird zu *ll*, z.B. Vulgärlatein: *CAL(I)DU(M)* > Romanesco: *callo*. *Mb* wird zu *mm*, z.B. Vulgärlatein: *PLŪMBU(M)* > Romanesco: *piommo*.
- Die Schwächung von *rr*, z.B. *azzurro*, *verebbe*. Das Phänomen hat es in Romanesco bereits im 19. Jahrhundert gegeben.

- Die fehlende Diphthongierung, in Vulgärlatein \ddot{O} – typisch für das Toskanische und das Italienische, z.B. Vulgärlatein: $B\ddot{O}NU(M)$ > Romanesco: *bòno*, Vulgärlatein: $C\ddot{O}RE(M)$ > Romanesco: *còre* > Italienisch: *cuore*.
- Der Wegfall von Vokalen, wenn diese, am Anfang des Wortes, von nasalen Konsonanten, *m,n* oder *gn*, gefolgt werden, z.B. *'nnicà = indicare* ; *'n = un / in* ; *'mparà = imparare*, *'gni = ogni*.
- Die Palatalisierung von \underline{g} (it. *gli*) zu *jj*, nach der Regel des 19. Jahrhunderts, dass in der heutigen Sprache zu *j* oder zum Wegfall nach einem *i* führt, z.B. Vulgärlatein: $ALJU(M)$ > Romanesco: *ajjo* > Italienisch: *aglio*; $FAMILJA$ > *famijja, famija* o *famia* > *famiglia*; $FILJU(M)$ > *fijjo, fio* > *figlio*; *mione* > Italienisch: *milione*; *biardo* > *biliardo*; *ojo* > *olio*.
- Die totale Vokalisierung von *l* bei bestimmten Artikeln, bei artikulierten Präpositionen, sowie bei Wörtern bei denen ein *i* vorangestellt wird und die vom Gleichen gefolgt werden, z.B. Vulgärlatein: $(IL)LU(M)$, $(IL)LA$, $(IL)LE$ > Romanesco: *'o 'a 'e* > Italienisch: *lo la le*; Antikes Romanesco: *de lo, de la, a la, a lo* > Romanesco: *dô dô â ao* > Italienisch: *dello, della, alla, allo*; Romanesco: *gnaafà* > Italienisch: *non gliela fa*.
- Die Reduktion des intervokalen *v*, das zu einem stummen Buchstaben wird und entweder ganz verschwindet oder als β ausgesprochen wird, z.B. früher hat man *uva* als *[u:a]* ausgesprochen. Die zweite und dritte Person Plural des Verbs *avé* (avere) – *avemo, avete* – werden, so wie als auch im Toskanischen, zu *amo, ate*.
- Der Wechsel der Gruppe *ng* zu *gn*, z.B. *piàgne* wird zu *piangere*.
- Die phonosyntaktische Verdopplung bei Konsonanten die am Anfang des Wortes vor einem stumpfen oder vor einem einsilbigen Wort vorangestellt werden und wenn das Wort in Latein mit einem Stummen Konsonant, einem *-n* oder einem *-r* endet, z.B. *E'ppe'tte*.
- Systematische Verdopplung von *b* und *g* außer bei Konsonanten, z.B. Vulgärlatein: $LIBERU(M)$ > Romanesco: *libbero*, Vulgärlatein: $REGINA$ > Romanesco: *reggina* und bei der Phonosyntax, wie z.B. „*A bburino!*“. Das Phänomen ist im centro-meridionalen Teil Italiens stark verbreitet.
- Der Gebrauch vom unbetonten Partikel *-ne*, der als Verstärkung für eine Behauptung und eine Negierung verwendet wird, z.B. *sine* > *sì, sicuramente*; *nòne* > *no, per nulla!*.

Das Phänomen kommt auch im Toskanischen, im Umbrischen, im Kampilischen, im Abruzzischen und in der Sprache der Marken vor.

- Die Spirantization der stimmlosen post-alveolaren Affrikate, wenn diese sich in einer intervokalen Position befindet, z.B. Vulgärlatein: *COCINA* >Romanesco: *cuscina*; Vulgärlatein: *DECE(M)* >Romanesco: *diesci*.
- Die Assimilation der Gruppe *ni* nach dem Vokal, auch in der Anfangsposition, mit der nachfolgenden Palatalisierung in *gn*, z.B. Vulgärlatein: *NE ENTE* > Romanesco: *gnente* >Italienisch: *niente*.

Seit den 20-er und 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich das Romanesco fortentwickelt. Der Grund dafür ist die Migration aus anderen Zonen von Lazio, aus anderen Teilen Italiens, sowie letztendlich aus anderen Ländern, nach Rom. Es führte dazu, dass sich die Formen und die Modalitäten des Romanesco bis in die heutige Zeit ununterbrochen verändern.

In den Jahren 1970-1980 ist es zu einem bedeutenden Wechsel im Bereich des Wortschatzes des römischen Dialekts, von Trilussa⁶³ und Belli⁶⁴, gekommen. Die Innovation führte jedoch zu einer Verarmung des Sprachgebrauchs aufgrund sozialer Veränderungen, die die Stadtviertel, in denen man noch das pure Romanesco hören konnte, getroffen hatte. Die Stadtteile des historischen Zentrum Roms, wie beispielsweise Trastevere, San Lorenzo oder Testaccio, wurden aus einer typisch volkstümlichen Zone, die von niedriger Gesellschaftsschicht bewohnt worden ist, zu einer Zone mit modischem Stil und mit Klasse, was zu einem massiven Bevölkerungswechsel geführt hatte. Ein anderer wichtiger Aspekt, der zum Aussterben und zur Gettoisierung des römischen Dialekts geführt hatte, war die Kinematographie ab den 50-er Jahren, teilweise auch der Neorealismus, die den römischen Dialekt zu einem Stereotypen von Ignoranz, Rüpelei und von Faulheit gemacht haben.

Der moderne römische Dialekt wird heutzutage von fast allen Bewohnern von Rom gesprochen. Der Großteil von ihnen beherrscht auch dank dem Schulwesen das Standarditalienisch, das jedoch hauptsächlich in formellen Situationen und weniger im Alltagsleben, verwendet wird.

Das wahre und eigentliche Romanesco wird ausschließlich in Rom gesprochen. Der Dialekt verändert sich jedoch im autochthonen Sinn und geht zu einem Dialekt von Latium über.

⁶³ Trilussa, der eigentlich Carlo Alberto Salustri hieß, ist am 26. Oktober 1871 geboren und am 21. Dezember 1950 gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller und ist für seine Gedichte im römischen Dialekt bekannt geworden.

⁶⁴ Giuseppe Francesco Antonio Maria Gioachino Raimondo Belli ist am 7. September 1791 in Rom geboren und am 21. Dezember 1863 in der gleichen Stadt gestorben. Er war ein italienischer Dichter.

Heutzutage werden auch die Idiome, die in der römischen Provinz verwendet werden, modifiziert. Die Dialekte von Velletri, Frascati und generell von den Castelli Romani⁶⁵ haben sich mit der Zeit immer mehr dem Romanesco genähert und nur die ältesten Bewohner sprechen noch die lokalen Dialekte. Die meisten Jugendlichen sprechen heute ein Dialekt, das dem modernen Romanesco ähnlich ist.

Den modernen römischen Dialekt kann man jedoch nicht mit dem von Belli oder Trilussa vergleichen, denn es ist eine Varietät, die wenige Unterschiede zum Standarditalienisch hat und die auch für diejenigen die sie nicht kennen, verständlich ist. Das moderne Romanesco charakterisiert sich durch:

- a) eine starke Ausstoßung bei Substantiven und bei Verben, wie z.B. Romanesco: *dormì* = Italienisch: *dormire*
- b) einige Verdopplungen von Konsonanten, z.B. Romanesco: *gommito* = Italienisch: *gomito*
- c) einen geringen Gebrauch von Zeiten und vom Verbalen Modus. Es werden hauptsächlich das Presente, das Passato prossimo und das Imperfetto indicativo verwendet. Das Letzterwähnte wird gewöhnlich bei hypothetischen Sätzen verwendet, um das Kondizional oder das Konjunktiv zu ersetzen.

Dieser Ersatz führt bei denen, die an ihrer italienischen Sprache nicht arbeiten, dass sie in Fehler verfallen, weil sie beispielsweise den Konditional anstatt des Konjunktivs verwenden. Eine andere Form der italienischen Sprache, die sich vom römischen Dialekt unterscheidet ist der Gebrauch von *stare* + *Gerundium*, der in Romanesco mit *stare* + *a* + *Infinitiv* ersetzt wird. Beispiel: Romanesco: *Stavo a scherzà*. Italienisch: *Stavo scherzando*.

Beispiele des römischen Dialekts im Film „*Roma città aperta*“:

Che devo *morir de fame*?

Ma va *morir ammazate* va

V' *accompagno* io.

Sarafina, ma che dite *voi*? Esisteranno veramente *sti* Americani?

⁶⁵ Castelli Romani ist das Gebiet von 16 Gemeinden in der Region Latium. All die Gemeinden befinden sich 20 bis 53 km von Rom entfernt und liegen in oder an den Albaner Bergen.

Pare *de* si.

Marcello, devi andare da Don Pietro. *Sbrigate*

Che voi?

Vien giu un momento.

E mo c'ho da fa'.

Vien giu subito, t'ho detto.

Uffa.

T'ho detto tante volte che nun ci devi sta' su er tetto ché pericoloso.

Va da Don Pietro. Cammina.

Che gli devo *di'*.

Gli devi *di'* che deve *veni* qui subito. E non *te perder* per strada eh!

Bonanotte

Se *c'avessi* un padre *cosi ve* farei vedere io.

Sarebbe *meio* che *entramo* uno alla volta.

C'hai ragione, entra prima te.

No lo vedete. Hanno assaltato il forno.

Voi *che* fate?

Ma che *vojono?*

Brutta carogna. Pure i pasticini *c'aveva*. Guardate qua.

E poi diceva che non *c'aveva* farina oh!

Oh Agostino perche non li vai a *pijia* te?

Io mica posso. So sagrestano. Poi vado a *fini* all'inferno.

Mo vado a *fini* all'inferno.

E lasciate *sta* '!

Che devo *mori* ' de fame?

Io mica posso. *So* sagrestano.

Non *c'ha* piu orari, va , vien, esce, torna.

Proprio in questo momento che uno non dovrebbe nemmeno *metter er* naso fori dalla finestra.

Eh, lui sempre in giro.

C'avra'le sue *bone* ragioni.

Speriamo che siano *bone*.

Agostino, me *meravijo* de voi.

Ma fateme il piacere. Che credete che non lo so. Che oggi tuta quella buriata al forno l'avete montato.

Ma *fateme* il piacere.

Se continuate a fare *li* finataeci, passerete qualche guaio.

Speramo *de* no.

Che ore so, perché alle cinque c'è *er* copri fuoco.

Son *a* quattro mezzo. Me ne devo *anda'*.

Zuppa *de* cavoli. Se sente.

Don Pietro io ero venuta *pe* confessarme. Va bene, vengo con voi allora.

Non *me* fate ride. Su.

E poi mica *me pesa amme* no?

Ma piantele. A Brigadie, lasciate perder cher mejo.

Stamattina abbiamo assaltato un forno. *Er* secondo nella settimana. Qualcuna lo sa perche lo fa. Ma la maggiorparte arraffano piu sfilatini che *ponno*. Qualcuno poi stamattina se son fregate *er* paia *de* scarpe e una bilancia.

È mia sorella. Se *meravija* lei ehh? Chissa quante voci *javra* raccontato?

Stavo per veni *dela'*.

Se vergogna *de* noi perche dice che lei fa l'artista, che noi *semo* poveri operai, ma io non mi ci cambierei *collei*.

Lei e Laretta *se po di che so* cresciute insieme.

Me racomando non dica niente a Marina.

E *se* innamorato.

Non le ho nemmeno chiesto se *vole* un caffè! *Lo vole*?

Ce son venuto perché c'ha mandato mi madre.

Don Piero *fateme fini de parla. Disce* che dovete *veni* subito a casa nostra.

Io non lo so, ma *ce* deve esse qualcuno a casa de Francesco.

Mi raccomando non fate li cattivi.

Come *se fa in sti* momenti a veni a *perder* tempo a *er oratorio*?

Lei non *po capi*, am bisogna *stringi er* blocco compatto contro il comune nemico.

Don Piero *me* raccomando, non lo dica a nessuno.

Ecco *er* purgatorio.

Ammazzate quanti sfilatini. Che è tutta la testa.

Nun so che festa era.

Speriamo che *mi* madre l'abbia tenuto.

Non sarà *bono* ma *ammemo* è caldo.

Queso è un matrimonio de guerra.

È *mejo* che ci *poso* Don Pietro che e uno dei nostri.

Lavoravo, ma *mo* ci hanno cacciato via.

I tedeschi *se* portano via tutto.

Dev'esse Don Pietro questo.

Sbrigate, cammina.

Te devo *parla'*.

Lo vedo domanattina prima *de* sposamri.

Bonaserà Pina.

Fra venti minuti c'è *er coprifoco*.

Fammo un pezzo di strada insieme.

So tanto in pensiero per Marcello.

Non *ce sta*.

So tornati.

Guarda come se *so* ridotti.

Li ammazzo io, *me* fate mori.

Non se *po aver* un attimo de pace dentro sta casa. Lavoro tutto *er* giorno io.

Torna a letto che *er mejo*.

Laiamo fregati bene a quelli.

Lo *ponno* pure fa.

Te *vojo* tanto bene.

Ho litigato con *mi* sorella.

Son cose che *se* dicono.

Quanto *so* stanca.

Qua *ce semo* parlati per la prima volta.

No me salutavi mai.

Ci so dei momenti che no ne posso proprio più.

Sti inverno sembra che non debba *finir* mai.

Annamo ragazzi.

Ci soi i bombi.

Sto a *piar* roba mia.

Portano giù pure *li* ammalati.

Fio mio! Come *se* fa?

Che c'è?

Se *voiamo dar da magna* al ragazzino.

Per un po *de* tempo non *ce* vedremo. Ma tornerò!

Papa, forse *c'avrai* freddo.

Der Filmkritiker Rossi unterstreicht, dass die Dialoge im Film in Wirklichkeit sehr formell sind, und dass der Wortschatz sehr ausgesucht und oft auch redundant ist. Seiner Ansicht nach gilt nicht das Dialekt selbst als ein charakteristisches Phänomen der neorealistischen Sprache:

„ (...) *fenomeno caratteristico dei pochi ma incomparabili classici del neorealismo non è la dialettalità a se stante, bensì l'adozione mimetica dell'intero repertorio di codici e di registri in uso.*”

(<http://www.thefreelibrary.com/Quando+e+Come+il+Cinema+Parla+Dialetto.-a0248188302>)

7. Federico Fellini



Federico Fellini ist am 21. Januar 1920 in Rimini geboren und am 31. Oktober 1993, am Alter von 73 Jahren in Rom gestorben. Er war Drehbuchautor und einer der bedeutendsten Regisseure in der Filmgeschichte. Fellini hat vier Oscars für den besten Fremdsprachigen Film und 1993 einen Ehrenoscar für sein gesamtes

Lebenswerk erhalten. Er ist einer der größten Künstler in der Geschichte des Films gewesen.

Fellini ist als erster von drei Kindern in Rimini auf die Welt gekommen. Sein Vater war Reisender und seine Mutter Hausfrau. Roberto, sein jüngerer Bruder arbeitete ebenfalls im Filmgeschäft, zuerst als Schauspieler und später als Dokumentarfilmer.

Im Alter von 12 Jahren ist Federico von zu Hause weggelaufen und hat bei einem Wanderzirkus mitgemacht, doch schon nach einem Monat hat ihn die Polizei gefunden und nach Hause gebracht. Da er das Abenteuer und die große Welt vermisst hatte, hatte er kein Interesse an der Schule. Nachdem er sie 1938 beendet hatte, verließ er Rimini und zog nach Florenz um. Er schrieb dort Kolumnen und zeichnete Karikaturen, die regelmäßig im Florentiner Wochenblatt „420“ veröffentlicht worden sind.

1939 zog er nach Rom und inskribierte sich an der dortigen Universität. Zuerst war er bei der Tageszeitung „*Il Piccolo*“ und später bei der satirischen Wochenzeitschrift „*Marc Aurelio*“ angestellt. Hier konnte sich der junge Fellini als Journalist und Karikaturist behaupten. Außer seiner Zeitungsarbeit machte er auch Entwürfe für diverse Musicals und Revuen, und schrieb Beiträge und kurze Hörspiele für den Radiosender „*Radiocorriere*“. Hier lernt er auch die junge Schauspielerin und Sprecherin Giulietta Masina, die er anschließend 1943 heiratet und mit der er bis ans Lebensende verheiratet bleibt. Ihr einziges gemeinsames Kind, Pier Federico, verstirbt 1945, einen Monat nach seiner Geburt.

Fellini war zunächst als Zeichner bekannt, da er jedoch das Kino geliebt hatte, wollte er Filme machen und dank seiner Begabung hat er sich sehr schnell entwickelt.

In Rom hat er sich mit Roberto Rossellini, dem Meister des Neorealismus, angefreundet. Der Regisseur lud ihn zu der Mitarbeit an dem Drehbuch für „*Roma città aperta*“, dem bedeutendsten Film von Rossellini, und im Nachhinein für „*Paisà*“, ein. Dank dessen machte

Federico Bekanntschaften mit Alberto Lattuada⁶⁶, Pietro Germi⁶⁷ und anderen bekannten Filmemachern. Die Arbeitsmethode und die Einstellung gegenüber der Realität zur Zeit des Neorealismus waren für Federico wichtig, er selbst wollte jedoch als Künstler diesen Stil überschreiten. Er war fasziniert von der Kreative- und der Visionskunst von Jung⁶⁸, vom Barock⁶⁹, Expressionismus⁷⁰, Surrealismus⁷¹, und von dem überrealistischen Maler, Balthus⁷², über den er Jahre später ein Essay schrieb. Da jeder seiner Filme eine seiner Visionen gewesen ist, machte er oft am Anfang Skizzen von Personen und Szenen, wie z.B. bei „*Le Lotti di Cabiria*“, „*Satyricon*“, „*Amarcord*“ oder „*Casanova*“, manchmal sogar ganze Szenografien. Er hatte eine Reihe von Lieblingsschauspielern, wie Giulietta Masina und Marcello Mastroianni⁷³, die in seinen meisten Filmen mitgespielt hatten, engagierte jedoch auch gerne Amateure. In „*Amarcord*“ spielen außer der berühmten Lucia Bose⁷⁴ nur Laiendarsteller.

Der Regisseur hat sich oft von dem Komponist Nino Rota⁷⁵, der für all seine Werke die Musik, bis an sein Lebensende geschrieben hatte, inspirieren lassen. Bei den Dreharbeiten hat er den größten Wert auf die Improvisation gelegt und ist oft vom Drehbuch abgewichen. Mit Laufe der Jahre hat er seine Filme immer öfter in *Cinecittà*⁷⁶ gedreht. Nach der Zeit seiner Zusammenarbeit mit den größten italienischen Regisseuren, beschloss er selber Regie zu führen. 1950 entstehen „*Luci del varietà*“, die er mit Unterstützung von Alberto Lattuada dreht.

Die erste Filmproduktion (schwarz-weiß), die er selbständig realisiert ist 1952 „*Lo sceicco bianco*“. Der Film zeigt schon die Eigenschaften, was den Stil des Autors angeht. Die

⁶⁶ Alberto Lattuada ist am 13. November 1914 in Mailand geboren und am 3. Juli 2005 in Orvieto gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur.

⁶⁷ Pietro Germi ist am 14. September 1914 in Genua, Ligurien, geboren und am 5. Dezember 1974 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Filmregisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Filmproduzent.

⁶⁸ Carl Gustav Jung ist am 26. Juli 1875 in Kesswil, Schweiz, geboren und am 6. Juni 1961 in Zürich gestorben. Er war ein Schweizer Psychiater und der Erfinder der Analytischen Psychologie.

⁶⁹ Der Barock war eine Strömung der europäischen Architektur und Kunst in den Jahren 1575-1770.

⁷⁰ Der Expressionismus war eine Stilrichtung in der Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts.

⁷¹ Der Surrealismus war eine Bewegung in der Literatur und in der bildenden Kunst, die um das Jahr 1920 in Paris entstand

⁷² Balthasar Klossowski de Rola, auch Balthus genannt, ist am 29. Februar 1908 in Paris geboren und am 18. Februar 2001 in Rossinière, Schweiz, gestorben. Er war ein polnisch-deutsch-französischer Maler.

⁷³ Marcello Mastroianni ist am 28. September 1924 in Fontana Liri geboren und am 19. Dezember 1996 in Paris gestorben. Er war einer der berühmtesten italienischen Filmschauspieler.

⁷⁴ Lucia Bose, die eigentlich *Lucia Borlani* heißt, ist am 28. Januar 1931 in Mailand geboren. Sie ist eine italienische Schauspielerin.

⁷⁵ Nino Rota ist am 3. Dezember 1911 in Mailand geboren und am 10. April 1979 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Komponist, dessen bekannteste Filmmusik die von „*The Godfather*“ von Francis Ford Coppola ist.

⁷⁶ Die Cinecittà (Filmstadt) ist ein Filmstudio-Komplex in einem südöstlichen Vorort von Rom an der Via Tuscolana.

realistischen Bilder Roms werden mit der gesellschaftlichen Satire und mit Elementen der Phantasie verknüpft.

1953 entsteht der Film „*I vitelloni*“, der viele internationale Auszeichnungen, wie z.B. beim Filmfestival in Venedig, bekommen hat. Das Werk zeigt Fellinis künstlerische Reife.

Ein Jahr später wird „*La strada*“, einer der größten und bewegendsten Filme von Federico, für den er den ersten Oscar in seiner Karriere bekommt, gedreht. Er erzählt darin die Geschichte vom Bedarf an Liebe jedes Menschen anhand vom *Magischen Realismus*⁷⁷. Gelsomina ist ihrer Liebe treu, doch Zampano erkennt erst nach ihrem Tod die Kraft ihrer Liebe.

Im Jahr 1955 entsteht „*Il bidone*“, der von den Filmkritikern unterschätzt wird. Er zeigt zwei Aspekte des Schaffens von Fellini – einerseits seine Boshaftigkeit und andererseits seine Genauigkeit in der Beobachtung des Lebens einsamer Menschen und die Frage nach der Existenz des Individuums. Ein Beispiel dessen ist auch in „*Le notti di Cabiria*“ (1957) sichtbar. Der Film wurde speziell für Giulietta Masina, die Ehefrau von Fellini, die darin ihre Schauspielkunst präsentiert, gedreht. Er zeigt darin das Nachtleben Roms, seiner Lieblingsstadt, dass ein Hintergrund für die Geschichte einer römischen Prostituierten, die ein großzügiges Herz hat, ist.

Der Wechsel seiner künstlerischen Ausdrucksform kommt 1960, zusammen mit der Entstehung von „*La dolce vita*“. Seine Produktionen werden ab dem Moment an zu einem Schauspiel von verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und der Film selbst wird von der Kritik als eine bittere Satire des Niedergangs der europäischen Werte bezeichnet. Fellini selbst hat gesagt, dass die Zeit des Films, der durch seine Erzählweise einem Roman ähnlich war, vorbei ist und dass die Filme sich jetzt der Poesie angleichen sollten. Er sagte er versuche seine Arbeit von dem Schema: Geschichte über den Anfang, das Hauptthema und das Ende, zu befreien. Er will dass seine Werke mehr wie ein Gedicht mit einem Versfuß und einer Intonation sind. Es soll ein episches Kunstwerk mit der wilden Musik von Nino Rota entstehen. Die Journalisten, die von Fellini als „*Paparazzis*“⁷⁸ bezeichnet werden, der Filmstar der nach Rom kommt und von der schwedischen Miss Anita Ekberg⁷⁹ gespielt wird, die Aristokratie und die Orgie im Haus am Meer sollen die seelische Leere des Menschen

⁷⁷ Magischer Realismus ist eine künstlerische Strömung, die seit den 1920-er Jahren vor allem im Gebiet der Malerei und der Literatur in einigen Ländern Europas, sowie Nord- und Südamerikas vertreten worden ist. Später wurde er auch in den Bereichen der Filmkunst und der Fotografie verwendet.

⁷⁸ Der Begriff *Paparazzo* wird zum ersten Mal von Federico Fellini verwendet. Er bezeichnete damit die Pressefotografen, die die Prominenten auf Schritt und Tritt verfolgen, um Fotos von ihnen zu machen.

⁷⁹ Kerstin Anita Marianne Ekberg ist am 29. September 1931 in Malmö, Schweden, geboren. Sie ist eine schwedische Schauspielerin, die in den 50-er Jahren als Sexsymbol galt.

darstellen. Der Film wurde von der katholischen Kirche, die ihm eine unmoralische Lebenshaltung vorgeworfen hatte, angegriffen.

Die erste Filmproduktion, die sich von der Erzähl narration entfernt hatte, war 1963 „*Otto e mezzo*“. Der Titel kommt davon, dass der Regisseur davor sieben Filme und einen Kurzfilm, „*La tentazioni dei dottor Antonio*“ (1962), gedreht hatte. „*Otto e mezzo*“ wird zu einem Kunstwerk des Durchbruchs in der Filmgeschichte. Er stellt darin fast malerisch, obwohl der Film noch schwarz-weiß ist, ein Essay über einen Künstler und seine Kraftlosigkeit, da er nicht im Stande ist einen Film zu drehen. Der Regisseur Guido (Marcello Mastroianni), seine Frau, seine Liebhaberin und andere Menschen die ihn umgeben, werden Teil von einer grotesken Vision. Die Kindheitserinnerungen und die Träume des Protagonisten geben dem Film einen Hauch vom Traum. Es ist ein Studium der zerbrochenen Persönlichkeit und eine Probe das Geheimnis unseres Daseins zu lüften. In der finalen Szene, wo alle Schauspieler zu einer „*Zirkusmusik*“ tanzen, kommt es zu einer seelischen Erneuerung – einer magischen Rückkehr zur Linderung und zum Glück.

Die Novelle „*La tentazioni dei dottor Antonio*“, wird für Fellini zu einer besonderen künstlerischen Erfahrung, denn es ist sein erster Farbfilm. Der Film wird als Filmsammlung von 3 verschiedenen Regisseuren unter dem Titel „*Boccaccio '70*“ vorgeführt. Es war seine erste Probe mit den Farben umzugehen.

Die Erfüllung was die Farbe angeht, hat ihm erst „*Giulietta degli spiriti*“ (1965), sein erster farbiger Film, gegeben. Er wird zu einer ausgefallenen künstlerischen Vision – mit farbigen Flecken, Lichtspielen, vielen verschiedenen Farbtönen und malerisch komponierten Szenen. Die psychedelische Musik von Nino Rota gibt dem Ganzen den Anschein, es handle sich um einen Traum und um Halluzinationen. Bei diesem Hintergrund wird die Geschichte von Giulietta, die von ihrem Mann betrogen wird, erzählt. Sie hat Ängste und Einbildungen, wie als ob sie von den Geistern geschickt worden wäre, daher auch der Titel. Fellini hat sich darin auf die stilistische Tradition des Barocks und der Sezession berufen und eine somit eine überreale Welt mit dem Geist des Romantizismus⁸⁰ und des Surrealismus geschaffen.

Es hat sich eine neue Etappe im Bereich der Filme von Federico geöffnet. Sie wurden jetzt hauptsächlich in der Cinecittà, der Filmstadt in der Nähe von Rom, gedreht und waren künstlerisch vorbereitet, denn der Regisseur hat selber Skizzen gemacht. Ein Beispiel dessen ist „*Satyricon*“ (1969), für den Nino Rota die Volksafrikanische und Volkstibetische Musik

⁸⁰ Die Romantik ist eine Strömung, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit in das 19. Jahrhundert hinein dauerte und sich insbesondere auf den Gebieten der bildenden Kunst der Literatur und der Musik äußerte.

verwendet hatte. Es war die Literaturverfilmung des Romans von Petronio⁸¹ unter demselben Titel. Fellini hat dieses reale Werk in ein *phantasmagorisches*⁸² Bild des antiken Roms umgearbeitet. „*Satyricon*“ gehört zu Fellinis subjektivsten Filmen und er selbst bezeichnete ihn als einen in die Vergangenheit gerichteten Science-Fiction Film. Der Film wurde zwar von den Kritikern gelobt, sie schreckten jedoch davor ihn zu interpretieren.

Die Aufnahmen der Episoden sind malerisch (das Freudenhaus, das Gastmahl des Trimalchio⁸³) und im Stil des Barocks, des Expressionismus und des Turpismus⁸⁴ gehalten.

Den gleichen Stil finden wir auch drei Jahre später, 1973, bei „*Roma*“, einer Filmproduktion, die wie ein Essay erfasst ist. Es erzählt eine Mikrogeschichte der Ewigen Stadt von der Sicht eines jungen Ankömmlings, der so wie Fellini früher von einer Provinz herkommt. Der Film beinhaltet sowohl Gegenwarts- (das apokalyptische Bild der Autobahn), als auch Kriegssequenzen, sowie die bekannte, im Stil des Barocks gehaltene Szene einer fiktiven *kirchlichen* Modeschau, mit der im Visionsklima gehaltenen Musik von Nino Rota.

Fellinis nächste Produktion „*Amarcord*“ (1973) ist ein nostalgisches Werk. Der Titel des Film ist italienisch und bedeutet im Dialekt der Emilia-Romagna „Ich erinnere mich“ („*a m'arcord*“). Es ist ein essayistisches Portrait einer kleinen Seeküstenstadt, des umgearbeiteten Rimini, und zugleich ein Studium über die Mikrogemeinschaft zur Zeit des Aufbaus des italienischen Faschismus. Ein Film über das erotische, existenzielle und emotionale Erwachsenwerden.

Drei Jahre später entsteht im Atelier der Cinecittà „*Casanova*“ (1976), die künstlerische und musikalische Vision der Zeit der Aufklärung. Einer dekadenten Kultur des 18. Jahrhunderts, die im Film wiedergegeben wird und die auf den Erinnerungen des berühmten Verführers Casanova⁸⁵ basiert. In dieser Rolle sehen wir Donald Sutherland⁸⁶, der extra dafür verunstaltet wird. Das Werk bezieht sich stilistisch auf den Geist des Barocks und des Expressionismus

⁸¹ Titus Petronius ist um 14 n. Chr. geboren und 66 n. Chr. gestorben. Petronio war ein römischer Schriftsteller, Dichter, Philosoph und Politiker. Er ist auch unter den Namen Gaius Petronius, Gaius Petronius Arbitr oder Publius Petronius Niger bekannt.

⁸² Die Phantasmagorie ist eine Täuschung, Einbildung, Illusion, Vision und Vermischung der realen mit der fiktiven oder mit der phantastischen Welt. Sie führt oft zu einer interessanten künstlerischen Ausdrucksweise.

⁸³ Das Gastmahl des Trimalchio (lat. *Cena Trimalchionis*) gilt als die längste erhaltene und bekannteste Episode aus dem Roman „*Satyricon*“ von Petronio.

⁸⁴ Das Wort Turpismus stammt aus dem lateinischen und *turpis* bedeutet hässlich. Der Turpismus in der Literatur bezieht sich darauf, dass er die Elemente der Hässlichkeit in die Werke einführt, um einen ästhetischen Schock auszulösen.

⁸⁵ Giacomo Girolamo Casanova ist am 2. April 1725 in Venedig geboren und am 4. Juni 1798 auf Schloss Duchcov, Königreich Böhmen, heute Tschechien, gestorben. Er war ein venezianischer Schriftsteller, Abenteurer und Libertin des 18. Jahrhunderts. Bekannt wurde er durch die Schilderungen zahlreicher Liebschaften.

⁸⁶ Donald McNicol Sutherland ist am 17. Juli 1935 in Saint John, New Brunswick, in Kanada geboren. Er ist ein kanadischer Schauspieler schottischer Abstammung

und wird somit zu einer Vorführung des künstlerischen Könnens Fellinis. Der Kunst als Illusion und als Kreation (die Szene in der die Kamera die Wellen auf dem künstlichen Plastikmeer registriert), sowie zu einem geistlichen Studium über die Kraftlosigkeit.

Die letzte Produktion zu der barocken Fähigkeit des Schaffens ist „*La città delle donne*“ (1980). Es ist eine Satire über den Feminismus der Gegenwart und ein Studium über die erträumte ewige Weiblichkeit, das wie ein Traum dargestellt wird.

Federico hatte eine malerische Vorstellung was seine Filme anging. Er hatte bestimmte künstlerische Motive, wie z.B. das Feuer bei „*Satyricon*“ und „*Casanova*“, das auf Jung hindeutet und als Zeichen der spirituellen Umwandlung gilt. Der Regisseur war auf das Phänomen des menschlichen Gesichts sehr empfindlich. Er hatte private Alben mit Photographien vieler verschiedener, vor allem jedoch exzentrischer Gesichter, denn er engagierte gerne Menschen mit einem außergewöhnlichen Aussehen, was man in seinen Filmen beobachten kann. Fellini war auch musikalisch sehr empfindlich und die Musik spielte in seinen Filmen eine sehr große Rolle. Seine große Freundschaft und Zusammenarbeit mit Nino Rota ist also kein Zufall gewesen.

„*Prova d'orchestra*“ (1979) war die Idee des kurz danach verstorbenen Komponisten. Es war eine Metapher der Gesellschaft (das Orchester), des Heerführers (der Dirigent) und vor allem ein Film über die Kraft der Musik, der jedoch von der Kritik negativ aufgenommen worden ist.

Vier Jahre später entsteht „*E la nave va*“ (1983) und erzählt die fiktive Geschichte einer Seereise vor dem Ersten Weltkrieg, dessen Ziel es ist die Überreste einer berühmten Opernsängerin, nach einer Leichenverbrennung, auf dem Meer zu zerstreuen. Die Musik wird darin auf eine groteske Art und Weise dargestellt – Schubert⁸⁷ wird in der Küche gespielt, im Kesselraum wird Oper gesungen und die Arie aus Verdis⁸⁸ „*Aida*“ wird als Abschied für die Diva gesungen. Der Film demaskiert auch den Drehort: die Makette des Schiffs, das Plastikmeer und Fellini selbst werden gezeigt. Es ist die Kunst als Kreation.

Als Abschied von der Illusion des Schaffens gilt „*Ginger e Fred*“ (1985). Es ist der letzte Film in dem Giulietta Masina und der Vorletzte in dem Marcello Mastroianni mitspielen. Fellini zeigt darin die groteske und kitschige Welt des Fernsehens.

⁸⁷ Franz Peter Schubert ist am 31. Januar 1797 in Wien geboren und am 19. November 1828 ebenfalls in Wien gestorben. Er war ein österreichischer Komponist.

⁸⁸ Giuseppe Fortunino Francesco Verdi ist am 10. Oktober 1813 in Le Roncole, Herzogtum Parma, geboren und am 27. Januar 1901 in Mailand gestorben. Er war ein italienischer Komponist der Romantik, der hauptsächlich durch seine Opern berühmt geworden ist. Die Berühmtesten davon waren „*Aida*“, „*La traviata*“ und „*Rigoletto*“.

Die letzte Filmproduktion von Federico war „*La voce della luna*“ (1990). Es ist eine Zusammenfassung aller Motive, die er in seiner Filmgeschichte verwendet hatte.

Einen abgesonderten Platz in seiner Filmkarriere haben die von ihm gedrehten Dokumentarfilme: „*I clowns*“ (1970), ein Film über die Zirkuswelt, eine Welt, die dem Regisseur immer nahe gestanden ist, und „*Intervista*“ (1987), ein Autokommentar zu seinem Filmschaffen, in dem er auch eine faszinierende Schau darstellt. In der berühmten Szene von „*Intervista*“ sehen wir die gealterte Anita Ekberg und Marcello Mastroianni. Sie schauen sich selbst vor Jahren, in „*La dolce vita*“, an.

Fellini hat seine legendäre Berühmtheit sehr schnell gewonnen und wurde, vor allem als Autor von „*Otto e mezzo*“, als ein Künstler des Durchbruchs in der Filmkunst bezeichnet. Er wurde von anderen bedeutenden Regisseuren geschätzt und bei den Dreharbeiten von „*Satyricon*“ hatte ihn sogar selbst Ingmar Bergman⁸⁹ besucht um ihm eine Zusammenarbeit, zu der es jedoch nicht gekommen ist, bei der Realisation eines Films über Frauen anzubieten.

Federico Fellini ist am 31. Oktober 1993, im gleichen Jahr in dem er den Oscar für sein Lebenswerk erhalten hatte, an einem Herzleiden in Rom gestorben. Fünf Monate später, am 23. März 1994, starb auch seine Ehefrau, Giulietta Masina. Beide wurden in Rimini beerdigt. (Kezich: 2007, 13- 96)

7.1 „La strada“

7.1.1 Die Handlung

Der Film fängt mit der Szene an, in der Gelsomina am Strand steht und von den Kindern gerufen wird. Sie sagen es sei ein Mann auf einem Riesenmotorrad gekommen. Daraufhin kehrt Gelsomina nach Hause und erfährt von ihrer Mutter, dass ihre Schwester Rosa tot sei und sie jetzt dem Straßenkünstler Zampanó für 10 000 Lire verkauft worden sei. Die Mutter sagt es sei nicht ihre Schuld und es täte ihr leid, doch dank dessen hätte sie eine Person weniger zu ernähren. Währenddessen gibt Zampanó Geld, damit sie Essen und Trinken kaufen.



⁸⁹ Ernst Ingmar Bergman ist am 14. Juli 1918 in Uppsala, Schweden, geboren und am 30. Juli 2007 auf Färö, einer schwedischen Insel, gestorben. Er war ein schwedischer Drehbuchautor, Film- und Theaterregisseur.

Gelsomina geht weg und setzt sich am Strand nieder. Im Nachhinein setzt sie sich in den Motorradanhänger des Straßenkünstlers und die Beiden fahren weg. Die Mutter weint, doch Zampanó sagt sie würden bald wiederkommen.

Auf Marktplätzen stellt Zampanó seine Kraft zur Schau, in dem er eine Eisenkette, die seinen Brustkorb umschließt, sprengt. Gelsomina, die als seine Helferin auftritt, wird von ihm jedoch nicht besser als ein Tier behandelt. Sie sitzt erschrocken im Anhänger und will nichts essen. Der Schausteller gibt ihr Kleider aus dem Anhänger, damit sie sich etwas aussucht, um eine gute Figur zu machen. Er bringt ihr bei, wie sie seine Schau ansagen soll und zeigt ihr, wie man Trompete und Trommel spielt. Für jede falsche Ansage bekommt sie einen Schlag mit einem Stock – das Mädchen weint und wiederholt die ganze Zeit „È arrivato Zampanó“.

Am nächsten Tag tritt sie zum ersten Mal auf und ist als Clown verkleidet. Nach der Schau gehen die Beiden in eine Gaststube, essen eine Abendmahlzeit und trinken Wein. Als eine Prostituierte reinkommt, verlassen die drei das Lokal. Der Schausteller fährt mit der Frau weg und befiehlt Gelsomina auf der Straße zu bleiben und auf ihn zu warten. Die ganze Nacht verbringt sie am Gehsteig, bis ihr in der Früh eine Frau aus dem Fenster sagt, jemand hätte das Fahrzeug ihres Freundes gesehen. Ohne lange zu überlegen läuft das Mädchen zum vorgegebenen Ort und findet Zampanó schlafend neben dem Anhänger. Vor Sorge, ob ich nichts passiert sei, macht sie eines seiner Augen auf. Sie ist glücklich bei ihm wieder sein zu dürfen und macht sich an die Arbeit Tomaten zu pflücken. Als der Mann wieder aufwacht befiehlt er ihr einzusteigen und die Beiden verlassen den Ort. Gelsomina will wissen, warum er mit Rosa gegangen sei, doch er sagt sie solle ihre Klappe halten, wenn sie mit ihm bleiben wolle.

Ihren nächsten Auftritt haben sie auf einer Hochzeit auf einem Bauernhof – er spielt Trompete und sie tanzt. Nach der Vorstellung werden sie von der Wirtin auf eine Mahlzeit eingeladen. Gelsomina wird währenddessen von den Kindern in ein dunkles Zimmer geführt, wo ein kranker, kleiner Junge im Bett liegt. Sie versucht ihn zum Lachen zu bringen, doch schon nach kurzer Zeit werden sie von einer Nonne rausgeschmissen. Als sie zurückkehrt erzählt sie Zampanó von dem, was sie gesehen habe, doch er ist nur noch auf die Kleider, die ihm die Hauswirtin versprochen hatte, konzentriert. Das Mädchen muss draußen warten, während sich der Mann schon wieder mit einer Frau vergnügt. Als er zurückkehrt bittet sie ihn ihr das Trompetenspielen beizubringen und fragt, ob Rosa genauso wie sie gearbeitet hätte, woraufhin Zampanó sie ignoriert und wolle wissen, ob er in den Kleidern gut aussehe.

Im Stall, wo die Beiden übernachteten, versucht Gelsomina wieder mit dem Schausteller zu kommunizieren. Sie meint, die Arbeit würde ihr gefallen, doch er als Person nicht und droht ihm, ihn zu verlassen. Als er darauf nicht reagiert, zieht sie seine Schuhe und seinen Mantel aus und schreit noch einmal, dass sie geht, doch der Mann macht sich nichts daraus.

Traurig macht sie sich auf den Weg und verabschiedet sich von den auf dem Feld arbeitenden Leuten. Als sie bei einer Straße ankommt, macht sie eine Pause. Währenddessen sieht sie drei Männer, die auf Blasinstrumenten spielen und beschließt ihnen zu folgen. Sie kommt bei einem Kirchenumzug an und fängt endlich an zu lächeln. Im Nachhinein gibt es auf dem Platz eine Schau von dem Seiltänzer Matto. Auf 40m Höhe baut er einen Tisch und einen Stuhl auf und isst Spaghetti. Gelsomina ist von der Aufführung begeistert und der Künstler lächelt ihr zu, als er mit seinem Auto wegfährt. Am späten Abend bleibt sie nur mit wenigen Männern auf dem Platz und weiß nicht wirklich, wohin sie sich begeben solle. Schon nach kurzer Zeit kommt Zampanó mit seinem Planwagen und befiehlt ihr einzusteigen. Als sie es nicht macht, fängt er an sie zu schubsen und schmeißt sie mit Kraft, wie ein Tier, in den Anhänger und sie fahren weg. Die Männer auf dem Platz schauen hin, doch keiner von ihnen mischt sich ein.

Am nächsten Tag steht Gelsomina auf und sieht neben ihrem Anhänger einen Esel und Stück weiter den Seiltänzer, der Geige spielt. Zampanó stellt sie den Besitzern des Zirkus vor und sie erfährt, dass sie in Rom seien.

Während sie ihre erste Aufführung im Zirkus haben, wird der bisherige Straßenkünstler von Matto ausgelacht. Zampanó will ihn dafür gleich nach seiner Schau verprügeln, doch die Zirkusmitarbeiter halten ihn auf.

Im Nachhinein hört Gelsomina das Geigenspiel vom Seiltänzer, doch sie spricht ihn nicht an, damit er von Zampanó nicht gefunden wird.

Am nächsten Tag will Matto ihr das Trompetenspielen beibringen, doch aus Angst vor dem Schausteller, lehnt sie zuerst ab. Als Zampanó sieht, dass sie Trompete spielt, reißt er ihr das Instrument aus der Hand und sagt sie würde nur mit ihm zusammenarbeiten. Daraufhin schüttet ihn Matto mit einem Eimer Wasser an und als er wieder versucht, den Seiltänzer zu verprügeln, greift die Polizei ein und die beiden Männer werden aus dem Zirkus rausgeschmissen. Gelsomina bekommt zwar das Angebot beim Zirkus oder bei Matto zu bleiben, doch sie entscheidet sich für Zampanó und der Seiltänzer bringt sie mit dem Planwagen zu der Kaserne, wo sich der Mann aufhält. Als Abschiedsgeschenk bekommt das Mädchen von ihm sein Kette. Nachdem der Mann das Mädchen vor seinem Wagen sitzen

sieht, sagt er sie hätte mit dem Zirkus fahren soll, doch sie antwortet nicht und zieht ihn an, damit sie wegfahren können.

Auf dem Weg zum nächsten Ort machen sie kurz eine Pause am Meer und Gelsomina gesteht ihm, dass sie anfangs nach Hause zurückkehren wollte, doch jetzt sei ihr Hause bei ihm, woraufhin Zampanó meint, sie hätte Glück bei ihm sein zu dürfen.

Unterwegs nehmen sie eine Nonne mit, und da es schon spät ist und sie nur noch wenig Benzin haben, erlauben ihnen die Nonnen im Kloster zu übernachten und geben ihnen Essen.

Das Mädchen präsentiert der Nonne ihre Trompetenkünste und diese ist davon begeistert.

Als die Beiden sich im Kloster schlafen legen, schlägt Gelsomina vor, sie können heiraten, denn dann wären sie schon für immer zusammen, doch Zampanó bleibt unberührt und schreit sie nur an. In der Nacht wacht sie auf und sucht nach dem Straßenkünstler, der nicht mehr neben ihr schläft. Als sie ihn entdeckt, will er, dass sie ihm dabei hilft, silberne Motivgaben zu stehlen, denn ihre Hände wären dünner und würden durch das Gitter passen. Gelsomina lässt sich darauf nicht ein und wird aufgrund dessen von Zampanó geschlagen.

Am nächsten Morgen sieht die Nonne das weinende Mädchen und bietet ihr eine Unterkunft im Kloster an, doch die Beiden bedanken sich für die Gastfreundlichkeit und fahren weg.

Auf dem Weg sehen sie das Auto von Matto, der den Reifen auswechselt, stehen und halten an. Der Seiltänzer provoziert wie immer einen Streit und es kommt zu einer Auseinandersetzung, in der er zufällig von Zampanó getötet wird. Um die Spuren zu vertuschen bringt er die Leiche unter die Brücke, wo er auch das Auto runter rollen lässt und sie fahren schnell weg.

Nach diesem Vorfall ist Gelsomina entsetzt und schockiert und will weder spielen, noch auftreten. Erst nach 10 Tagen, als sie in den Bergen ankommen, redet sie wieder mit dem Straßenkünstler. Er sagt, er habe Matto nicht töten wollen und habe ihm nur zwei Ohrfeigen verpasst. Hätte er die Spuren nicht verwischt, würde er den Rest seines Lebens im Gefängnis verbringen. Er bietet ihr, sie nach Hause zu bringen.

Daraufhin legt sich Gelsomina hin und sagt, sie habe von ihm weglaufen wollen, doch Matto hätte sie dazu überredet, doch bei ihm zu bleiben. Nachdem sie eingeschlafen ist, nimmt Zampanó ihre Sachen aus dem Auto und deckt sie mit einer Decke zu. Er lässt ihr Kleider, die Trompete und ein bisschen Geld, damit sie überleben kann und verlässt den Ort.

Nach ein paar Jahren tritt er immer noch mit seiner Aufführung im Zirkus auf. Vor seiner Schau macht er sich auf einen kleinen Spaziergang und hört währenddessen ein Mädchen singen. Sie singt das Lied, das Gelsomina immer auf der Trompete gespielt hatte. Zampanó

fragt sie, woher sie es kenne, woraufhin sie ihm die Geschichte von dem Mädchen erzählt, dass vor 4-5 Jahren gestorben sei und dessen Namen niemand kannte. Sie hatte Fieber, wollte nichts essen und eines Morgens ist sie nicht mehr aufgewacht.

Zampanó kehrt in den Zirkus zurück und macht seine Schau. Danach geht er in eine Bar, betrinkt sich und ist sehr aggressiv gegenüber anderen Männern. Er wird rausgeschmissen und schreit er wolle alleine bleiben.

Der Tod von Gelsomina führt bei Zampanó zum ersten großen Gefühlsausbruch. Der Straßenkünstler begibt sich zum Strand und beginnt an zu weinen. Er geht in seinem Anzug kurz ins Wasser und setzt sich danach auf den Sandstrand, schaut in den Himmel und bricht weinend zusammen.

7.1.2. Die Schauspieler

Damit der Film an Realität gewinnt und damit die Ereignisse der Wahrheit möglichst nahe stehen, entschied sich Federico Fellini hauptsächlich Laiendarsteller zu engagieren, so wie es bereits Roberto Rossellini gemacht hatte. Die einzigen professionellen Schauspieler die in seiner Filmproduktion vorkommen, sind Giulietta Masina, Anthony Quinn und Richard Basehart.



Giulietta Masina

Giulia Anna Masina ist am 22. Februar 1921 in San Giorgio di Piano in Bologna geboren. Ihre Mutter Angela Flavia Pasqualin war Violinistin und ihr Vater Gaetano Masina war Musiklehrer. Im Alter von vier Jahren ist sie zu ihrer verwitweten Tante nach Rom gezogen, wo sie bis an ihr Lebensende

blieb. Die Tante motivierte sie dazu ihre künstlerischen Fähigkeiten auszunutzen.

Im Jahre 1945 machte sie ihren Hochschulabschluß an der Universität „*La Sapienza*“ in Rom. Schon in ihrer Gymnasiumzeit spielte sie in Theaterstücken mit. In der Kriegszeit arbeitete sie auch als Sängerin, Tänzerin und Violinistin. 1942 fängt sie an im Radio zu arbeiten, wo sie „*Cico e Pellina*“, die Abenteuer eines jungen Ehepaares, interpretiert. Das Stück wurde von Federico Fellini geschrieben und es brach eine große Liebe zwischen ihm und Giulietta aus, die ein Jahr später zu einer Hochzeit geführt hatte. Ihre Beziehung führte zu einem künstlerischen und emotionalen Bund der ihr ganzes Leben lang anhielt.

Ihr Debüt als Schauspielerin war 1949 in einer kurzen Episode von Roberto Rossellinis „*Paisà*“, doch die erste bedeutende Rolle kam ein Jahr davor in „*Senza pietà*“ von Alberto Lattuada⁹⁰, wo sie den Nastro d'Argento als beste Nebendarstellerin bekommen hatte. 1951 spielt sie in „*Luci del varietà*“ von Alberto Lattuada und Federico Fellini mit und ein Jahr später in „*Europa '51*“ von Roberto Rossellini und in „*Lo sceicco bianco*“ ebenfalls von Fellini. Den internationalen Durchbruch schafft das Ehepaar jedoch erst 1954 mit dem Film „*La strada*“, für den Fellini einen Oscar als besten fremdsprachigen Film bekommt. Die Kritiker vergleichen sie dank ihrer Mimik im Film zu Charlie Chaplin⁹¹. Drei Jahre später bekommen sie für „*Le notti di Cabiria*“ wieder einen Oscar als besten fremdsprachigen Film und Giulietta bekommt wieder den Nastro d'Argento und die goldene Palme in Cannes als beste Schauspielerin.

Fellini arbeitete gerne mit seiner Ehefrau, denn er bewunderte ihre künstlerischen Fähigkeiten und war ihrer Bravour bewusst. Am Set war er jedoch liebevoll und höflich zu Allen, außer zu Giulietta, der er Anweisungen machte und zu der er besonders streng gewesen ist.

Masina war mit Anna Magnani eng befreundet, doch im Gegensatz zu ihr, die im realen Leben genauso wie im Film erschien, war Giulietta privat das Gegenteil dessen, was sie im Film gezeigt hatte. Die bürgerlichen Werte und die familiäre Fürsorge waren für sie sehr wichtig und im Gegensatz zu ihrem Mann war sie eine Erzkatholikin. Es war ihr wichtig sich in der Öffentlichkeit anständig zu präsentieren, obwohl sie das öffentliche Leben gar nicht mochte.

Im Jahre 1958 spielt sie in „*Nella città l'inferno*“ von Renato Castellani⁹² und in „*Fortunella*“ von Eduardo De Filippo⁹³ mit. Sieben Jahre später spielt sie erneut im Film ihres Mannes, „*Giulietta degli spiriti*“, und bekommt den Preis David di Donatello⁹⁴ als beste Schauspielerin.

In den Jahren 1966-1969 arbeitet sie wieder beim Radiosender und leitet die Radiosendung „*Lettere a Giulietta Masina*“, die zu einem Erfolg wird. In den 70-er Jahren arbeitet sie beim

⁹⁰ Alberto Lattuada ist am 13. November 1914 in Mailand geboren und am 3. Juli 2005 gestorben. Er war ein italienischer Filmproduzent, Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler.

⁹¹ Charlie Chaplin ist am 16. April 1889 in London geboren und am 25. Dezember 1977 in Vevey, Schweiz, gestorben. Er war ein britischer Komiker, Schauspieler, Regisseur, Komponist und Produzent.

⁹² Renato Castellani ist am 4. September 1913 in Finale Ligure geboren und am 28. Dezember 1985 in Rom gestorben. Er war als italienischer Filmregisseur, Drehbuchautor und ein bedeutender Vertreter des italienischen Neorealismus.

⁹³ Eduardo De Filippo ist am 24. Mai 1900 in Neapel geboren und am 31. Oktober 1984 gestorben. Er war ein italienischer Schauspieler, Regisseur, Theater- und Drehbuchautor.

⁹⁴ David di Donatello wird seit 1956 vergeben und ist der bedeutendste italienische Filmpreis.

Fernsehen und spielt in den Fernsehfilmen „*Eleonora*“ 1972 nach dem Drehbuch von Tullio Pinelli⁹⁵, einem Freund von Federico, und „*Camilla*“ von Sandro Bolchi⁹⁶, mit.

1985 spielt sie in der Filmproduktion ihres Mannes, „*Ginger e Fred*“, und bekommt dafür einen Nastro d'Argento.

Ende Oktober 1993 stirbt ihr geliebter Mann und sie folgt ihm nur wenige Monate später, am 23. März 1994. Sie stirbt in Rom. (<http://www.ecodelcinema.com/giulietta-masina---biografia.htm>)

Anthony Quinn

Der Schauspieler Anthony Quinn, der in Wirklichkeit Antonio Rudolfo Oaxaca Quinn geheißen hatte, ist am 21. April 1915 in Chihuahua in Mexico auf die Welt gekommen und am 3. Juni 2001 in Boston gestorben. Er war außerdem Maler und Bildhauer.



Seine Mutter war eine Indianerin und stammte von den Azteken⁹⁷ und sein Vater Francisco war ein mexikanisch-irischer Mischling. Nach der Mexikanischen Revolution ist die Familie in die USA ausgewandert. Bevor Anthony Schauspieler geworden ist, hatte er als Metzger und als Boxer gearbeitet. In seiner Kindheit verdiente er sein Geld mit Zeitungen austragen und als Schuhputzer.

Nach Hollywood ist er im Jahre 1936 gekommen und den Weg zu seiner Filmkarriere öffnete ihm erst die Hochzeit mit der Tochter des Regisseurs Cecil Blount De Mille⁹⁸. Den ersten Erfolg machte er jedoch in Europa, wo er in „*La strada*“, 1954, von Federico Fellini und in „*Alexis Zorbas*“, 1964, von Michael Cacoyannis⁹⁹ die Hauptfiguren spielte. Mit der zweiten Rolle wird Quinn hauptsächlich identifiziert, denn sie öffnete ihm die Tür zur internationalen Karriere. Er kehrte sogar im Jahre 1985 in dem Zorbas-Musical für eine erfolgreiche Saison auf die Bühne des Broadways zurück. Quinn wurde oft in Rollen von Griechen oder von Romas eingesetzt. Er hatte sich sogar beschwert, er sei in Hollywood ein Indianer *in Dienst*.

⁹⁵ Tullio Pinelli ist am 24. Juni 1908 in Turin geboren und am 7. März 2009 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Schriftsteller und Drehbuchautor.

⁹⁶ Sandro Bolchi, der eigentlich *Alessandro Bolchi* hieß, ist am 18. Januar 1924 in Voghera geboren und am 2. August 2005 in Rom gestorben. Er war ein italienischer Regisseur.

⁹⁷ Die Azteken waren die ethnisch heterogene, mehrheitlich Nahuatl sprechende Bevölkerung des Tals von Mexiko.

⁹⁸ Cecil Blount DeMille ist am 12. August 1881 in Ashfield, Massachusetts, geboren und am 21. Januar 1959 gestorben. Er war ein amerikanischer Filmproduzent, Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler.

⁹⁹ Michael Cacoyannis, der in Wirklichkeit Michalis Kakojannis heißt, ist am 11. Juni 1922 in Limassol, Zypern, auf die Welt gekommen. Er ist ein griechischer Schauspieler, Drehbuchautor, Film- und Theaterregisseur.

Seine größten und bedeutendsten Rollen waren „*König der Toreros*“ 1941, „*La strada*“ 1954, „*Der Glöckner von Notre-Dame*“ 1956, „*Die Kanonen von Navarone*“ 1960, „*Lawrence von Arabien*“ 1962, „*Alexis Zorbas*“ 1965, „*Die Kinder von Sanchez*“ 1979, „*Omar Mukhtar – Löwe der Wüste*“ 1979 und „*Der alte Mann und das Meer*“ 1989.

Trotz dessen, dass er hauptsächlich in Rollen von harten Männern eingesetzt worden ist, spielte er auch emotionale Rollen von empfindlichen Menschen, die in der Welt der Brutalität nicht zurechtkommen, wie z.B. in den Filmen „*Die 25. Stunde*“ 1967 oder in „*Stradivarius*“ 1989.

Er bekam zwei Oscars als bester Nebendarsteller für die Filme „*Viva Zapata!*“ 1952 und vier Jahre später für „*Vincent van Gogh – ein Leben in Leidenschaft*“. Der britische Regisseur David Lean war ein großer Fan von Anthony Quinn.

Der letzte Film des großen Schauspielers „*Avenging Angelo*“, ist erst 2002, schon nach dem Tod von Quinn, der an Lungenversagen in Folge einer Lungenentzündung, gestorben ist, auf die Leinwand gekommen. (http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=295&RID=1)

7.1.3 „*La strada*“ und der Neorealismus

„Penso di essere altrettanto e persino più neorealista dei neorealisti dogmatici. Rossellini, mentre girava ‚Roma città aperta‘, non sapeva di fare del neorealismo. Poi si è voluto costruire un muro intorno al neorealismo e vi si è piantata una bandiera. E adesso ci si meraviglia e si protesta se Rossellini ed io abbiamo saltato al di sopra del muro.“

Federico Fellini (Fellini: 1989, 281)

Die Marxisten haben dem Regisseur vorgeworfen, er würde vom Modell des Neorealismus abweichen, indem er die Welt als eine Fabel darstellt und nicht Reales zeigen würde, was aber nicht so ganz der Wahrheit entsprach.

Der Film entstand aus der Idee die Beziehung zwischen Mann und Frau, die zwar miteinander, doch zugleich weit weg voneinander leben, darzustellen. Fellini zeigt in seinem Film die Schwierigkeit der Kommunikation zwischen den Menschen und den schrecklichen Abgrund der deshalb entsteht. Es ist eine poetische Geschichte über die Verantwortung für den zweiten Menschen, über das Leiden, sowie über die Gefühle des Menschen und über den Mangel an Kenntnissen, um diese auszudrücken. Der Film ist eine Allegorie über das Bedürfnis von Liebe. Gedreht wurde er in Italien der Nachkriegszeit, d.h. an

Originalschauplätzen, was auch einer der Merkmale des Neorealismus gewesen ist. Außerdem wurden hauptsächlich Laiendarsteller engagiert, damit der Film an Realität gewinnt. Die einzigen professionellen Schauspieler sind Giulietta Masina, Anthony Quinn und Richard Basehart.

Dem Regisseur wurde jedoch vorgeworfen, er würde sich von der realen Welt entfernen, um in die Welt der Träume zu flüchten. Auch Cesare Zavattini¹⁰⁰ gehörte zu denen, die es ihm vorgeworfen hatten. Federico machte sich jedoch nicht viel daraus, denn er sagte man könne die Realität nicht oberflächlich wie ein Panorama betrachten, denn jeder hat das Recht zu seiner eigenen Ansicht und Wahrnehmung. Die Tiefe dessen kann, seiner Meinung nach, nur die poetische Sprache enthüllen, was aber nicht heißt, dass die darin dargestellte Welt weniger realistisch sei. Der Regisseur fand, dass man im Film nicht alles so darstellen musste, wie es in Wirklichkeit war, denn man konnte die Themen, bzw. die Probleme, auch indirekt darstellen, indem man z.B. eine irrealer Welt, die aber viel realer als jede andere ist, darstellen. Der Film zeigt einen bis dahin nicht gekannten Neorealismus, wo die Welt als eine Fabel erscheint. Trotzdem konnten sich aber die Zuschauer in den Personen wiederfinden, was auch der Ziel des Neorealismus gewesen ist:

„Voglio mostrare ciò che vi é dietro la scorza delle cose e delle persone tacciate quali ,irreali‘. Ciò si chiama gusto del mistero. (...) Per me il Mistero é quello dell’uomo, quello delle grandi linee irrazionali della sua vita spirituale, l’Amore, la Salvezza, la Redenzione, l’Incarnazione. Al centro dei successivi spessori della realtà per me si trova Dio, la chiave del mistero.“

Federico Fellini (Fellini: 1989, 280-281)

Gelsomina und Zampanó sind also keine Ausnahmen, so wie es dem Regisseur vorgeworfen worden ist. Fellinis Meinung nach gibt es auf der Welt mehr Zampanós als *„ladri di biciclette“* und die Geschichte eines Mannes der nach seinem Ich sucht ist viel realer als die Geschichte eines Streiks. (Kezich: 2007, 153)

Federico greift auf den Film *„Ladri di biciclette“* zurück, um zu zeigen, dass das Thema, das er in seinem Film anspricht, viel aktueller und bedeutender ist, als in manch anderen italienischen Werken des Neorealismus. Was die Menschen trennt sind die materielle oder die

¹⁰⁰ Cesare Zavattini ist am 20. September 1902 in Luzzara geboren und am 13. Oktober 1989 in Rom gestorben. Er war Drehbuchautor, Journalist, Komödiant, Erzähler, Dichter, Maler und einer der bedeutendsten Vertreter des Neorealismus.

spirituelle Vorstellung von der Welt. Die Person von Gelsomina wurde unter anderem so interpretiert, dass sie die Qual und die Unterdrückung von der Seite des Zampanó akzeptierte um die Menschen dazu zu ermutigen, keinen Aufstand in einem Polizeiregime zu machen. Mit dieser Einstellung ist sie viel wirksamer und stärker in ihrem Leben, als mit einem Aufstand. Ihre Lebenshaltung kann somit auf die Situation zur Zeit des Regimes übertragen werden und die Zuschauer sehen somit einen Großteil ihres Lebens, bzw. ihrer Lebensweise. Der Film zeigt außerdem, dass jeder sein eigenes Ziel im Leben hat und das auch ein Unmensch wie Zampanó sich in Wirklichkeit danach sehnt jemanden zu lieben und geliebt zu werden. Dieses Thema wurde in den letzten Jahren in keinem, bzw. in keinem bedeutenden, Film angesprochen.

Nach der Rolle als Gelsomina hatte Giulietta Masina viele Briefe von Frauen bekommen, die von ihren Ehemännern verlassen worden sind, die jedoch zu ihnen zurückgekehrt sind, nachdem sie den Film gesehen hatten. Außerdem bekam sie auch Briefe von Kranken und Gelähmten – von Menschen die sich als unbrauchbar für die Welt gehalten haben, bis sie „*La strada*“ gesehen hatten. An diesen Beispielen kann man am besten erkennen, was für einen Einfluss dieser Film auf den Menschen gemacht hatte. Sie konnten sich mit den Darstellern identifizieren, wenn nicht mit der guten Gelsomina, dann zumindest mit dem brutalen Zampanó, der sich am Ende als normaler Mensch herausgestellt hat. Trotz dessen, dass der Film nicht ‚*typisch*‘ neorealistic ist, hat er alle Merkmale des Neorealismus, auch wenn sie auf den ersten Blick nicht sofort sichtbar sind.

Der Film wurde von der Kritik Italien und von der im Ausland auf unterschiedliche Art und Weise aufgenommen. Federico bekam für sein Werk über 50 Preise in 9 Ländern und das obwohl er auf negative Kritik in Italien seiner Zeit gestoßen ist:

„Per il momento la divisione nel campo delle idee è nettissima: e Fellini viene demonizzato come traditore della causa neorealista. Fin dalle recensioni da Venezia i critici si affannano a trovare difetti: (...) Gli aggettivi ricorrenti sono vecchio, falso, insincero, letterario, irreal, patologico, velleitario, bamboleggiante. Al film si rimproverano in maniera contraddittoria un eccesso di ingenuità e troppa furberia, una mancanza di stile e un’abbondanza di calligrafismo.“

(Kezich: 2007, 153)

Die französischen Kritiker haben ihn dagegen sehr positiv aufgenommen:

„Film-faro, annunciatore di altre forme di cinema, ‚La strada‘ fa passare un grande soffio di aria pura e salubre nel cinema del 1955. Ecco la vera avanguardia.“

Jacques Doniol-Valcroze¹⁰¹ (Fellini: 1989, 276)

„L’arte di Fellini è appunto nel suo essersi decisamente distolto da ogni falsità letteraria e di tutto il patetico di cattiva lega. La sua poesia è naturale, il suo mistero è senza artifici. Se Fellini deve molto a Chaplin, si può affermare che il discepolo è degno del maestro. Per riprendere la frase di Cayatte a Venezia: ‚La strada‘, fin da questo momento, è di già un classico.“

Jean de Baroncelli¹⁰² für „Le Monde“¹⁰³ (Fellini: 1989, 277)

Federico Fellini sagte, „La strada“ sei ein Film, der ihm am meisten am Herzen gelegen hätte. Er hatte gerne Fabeln erfunden und über die Menschen und über all das was er gesehen hatte geschrieben. Es ist die meist autobiographische Filmproduktion von Fellini:

„In qualche modo ‚La strada‘ è un film che racconta un itinerario psichico individuale: è un vero e proprio sogno, narrato a rischio, che descrive il ‚caso clinico‘ del suo autore; è come tale è suscettibile di infinite interpretazioni, chiose, ipotesi. Se è vero che ognuno di noi ha la sua ‚fabula‘ personale, questa rimane la favola più dolorosa ed enigmatica di Federico.“

(Kezich: 2007, 155)

¹⁰¹ Jacques Doniol-Valcroze ist am 15. März 1920 in Paris geboren und am 6. Oktober 1989 in Cannes gestorben. Er war ein französischer Filmkritiker, Drehbuchautor, Schauspieler und Filmregisseur. Im Jahre 1951 gründete er zusammen mit André Bazin die berühmte Filmzeitschrift *‚Les Cahiers du cinéma‘*.

¹⁰² Jean de Baroncelli hat in den Jahren 1914–1998 in Frankreich gelebt. Er war ein französischer Filmkritiker.

¹⁰³ *Le Monde* ist eine französische Tageszeitung und zugleich eine der wichtigsten meinungsbildenden Zeitungen in Frankreich.

7.1.4 Der Sprachgebrauch im Film – das Romanesco und das Veneto

Federico Fellini verwendet in „*La strada*“ den Dialekt, damit der Film an Realität gewinnt. Er verwendet, genauso wie Roberto Rossellini, den römischen Dialekt. Dank dessen können sich die Zuschauer mit den Schauspielern identifizieren, denn sie sprechen den gleichen Dialekt wie sie. Die Merkmale, sowie die Charakteristik und die Veränderungen des Romanesco finden sie in Kapitel 6.1.4.

Beispiele des römischen Dialekts im Film „*La strada*“:

„Evviva la sposa, fresca come *'na rosa!*“

„*Volemo bene agli sposi che se bacianu!*“

„Venite dentro a *magna' qualche cosa!*“

„Mettetevi a *séde', magnate un boccone.*“

„No, no *nun c'ho tempo mo'.*“

„*Vie' co' me. Vie', vie', andiamo!*“

„Ma io devo *mangia'!*“

„*Magni dopo magni...*“

„*Damme qua!*“

„Ma che *spigni, mo' ti do uno schiaffo!*“

„Natalino, Natalino, *vie' anche tu! Sssh! Osvaldo, guarda chi c'è! Su, fallo ride'!*“

„Ma che devo *fa'?*“

„Canaglie che non siete altro! Vi do la *ciacca sulle gambe, sapete!*“

„*Magno sempre in piedi, io! Chi è che fa anda' avanti la casa sennò?*“

„*Me so' presa due mariti e so' morti tutt'e due! È tre notti che m'arzo all'una per cucina'! Che ve credete, che so' stanca? Se me pija la fantasia, ballerebbe tutta 'a notte! Semo mejo dee ragazze, noi!*“

„*N'altro marito ancora?*“

„Perché no *so' de carne pure io? Er dolce piace a tutti, no? Tu che fai là, corri via! Mo' te meno, sa!*“

„*Mo've porto qualche cosa pure a Voi.*“

„*Ci sta il ragazzino con la capoccia così, è tutto...*“

„Ecco, *magnate!*”

„Perché *no me* aiutate a *porta*’ su *’na* damigiana? *No ce* sta più vino *de là!*”

„E chi se li deve *mette*’? *V’ho* detto, non ce ne *so*’ mica tanti *de omeni* come Voi al mondo!”

„Su, venite, venite a *vede*’ un po’ Voi!”

Federico Fellini verwendet in seinem Film jedoch nicht nur den römischen, sondern auch den venezianischen Dialekt. Dieser charakterisiert sich durch folgende Merkmale:

- *dz* wird anstelle des italienischen *dsch* gesprochen
- die typisch italienische Konsonantenverdopplung fehlt, z.B. *Zanipólo* für Giovanni e Paolo
- unbetonte oder klitische Pronomina für Akkusativ und Dativ, z.B. ven. *ghe lo digo* > it. *Glielo dico*
- die Subjektklitika für den Nominativ sind obligatorisch, z.B. ven. *el varda* > it. *Guarda*
- in der italienischen Sprache existieren die Subjektklitika nicht
- interrogative Klitika werden wie Endungen verwendet, z.B. *vàrdelo?* =sieht *er* an? ;
vàrdito? / *vàrdi(s)tu?* =siehst *du* an?
- die Subjektklitika werden auch dann verwendet, wenn das Subjekt im Satz sichtbar ist, z.B. *Marco el varda la strada* (Mark *er* sieht die Straße an), *Ti vientu?* (Du kommst-du?) , *'Sa vòrdito ti?* (Was betrachtetest-du du?) , *'Sa vòrdelo Marco?* (Was betrachtet-er Mark?, Was sieht Mark an?)
- es gibt das unpersönliche Passiv mit dem Hilfsverb *xe stà=gh'è stà* (wurde / ist...worden), z.B. *xe stà parlà de ti* > wörtl. „Es wurde über dich gesprochen“; *gh'è stà telefonà al dottor?* > wörtl. „Wurde (es) dem Arzt angerufen?“
- es gibt in vielen Wörtern, vor allem jedoch bei Verben und Substantiven, Vokalveränderungen. Die mittleren und geschlossenen Vokale *ó/é* werden zu hohen Vokalen *u/i*, z.B.:
córo > ich renne, *curi* > renn!, aber: *coro* > Chor, *cori* > Chöre (mit offenem *o*, deswegen kein Umlaut)
tóco > ich berühre, *te tuchi* > du berührst, aber: *toco* > Stück, *tochi* > Stücke (mit offenem *o*)
canton =*cantón* > Ecke, *cantuni* > Ecken

véro = *viéro* > Glas, Fenster, *viri* > Gläser, aber: *vero* > wahrer, *veri* > wahre (mit offenem *e*)

védo > ich sehe, *te vidi* > du siehst, *vedivi* > ihr saht

- manchmal wird auch der vorletzte Vokal verändert, z.B.: *moménto* > Moment, Augenblick > *muminti*; *dotór* > Doktor, Arzt > *duturi*
- in den Städten und in einigen Varianten wird die *italienische* Form angewendet, da es die Umlautbildung nicht gibt, z.B. *te védi* > it. *Vedi*, *cori* > it. *corri!*, *te tóchi* > it. *tocchi*, *dotóri* > it. *dottori*
- das *l* zwischen zwei Vokalen wird als ein geschlossenes *e* ausgesprochen, z.B. *chealtri eavora* > it. *gli altri lavorano*
- die Doppelkonsonanten lösen sich auf und werden wie Einzelkonsonanten ausgesprochen, z.B. *cafè* > it. *caffè*
- das Subjektpronomen der dritten Person Singular wird niemals ausgelassen, z.B. *la vegna vanti* > it. *(lei) venga avanti*
- der stimmhafte Laut *sc* wird vor dem Vokal zu einem stimmlosen *s*, z.B. *ghe easso* > it. *gli lascio*
- das *z* im Italienischen wird zu einem stimmlosen *s* im venezianischen Dialekt, z.B. *tassa* > it. *tazza*

(Torresan, Pauletto: 2004, 20)

Ein Beispiel des venetischen Dialekts findet man in der kurzen Szene, wo sich Gelsomina und Zampanó mit dem Besitzer des Zirkus und seiner Frau unterhalten:

„*Bongiorno!*“

„*A vegna, la vegna vanti, la se comoda!*“

„*A questa qui c'ho insegnato tutto io.*“

„*Gradissela na tassa de cafè?*“

„*Ma sí, ndemo, a toga.*“

„*Maledeto sto vento! Nazareno, varda el tendon che el voea via! L'averto che mi no pago, eh? No pago niente nissun. Ma ghe asso tuta e quanta ea mancia. Anca chealtri artisti eavora cussí, i fa el giro col piatteo e sono contentissimi, no ze vero?*“

„*Aeora potete cominciare anche stasera. Ea ragassa per fare el giro ce eavete. Semo d'accordo! Fiol de un can d'un vento!* (Fluch aus dem venezianischen Dialekt) *Do giorni che dura sta tramontana!*“

„Ma *indove* siamo?”

„A Roma! *Queo ze* S. Paolo!”

„*Vegnè, vegnè avanti* Zampanó!”

„Ah, quattrocento posti a sedere, poi in piedi. *Ve conossé?*”

Im Film findet man auch viele Merkmale der gesprochenen Sprache, wie z.B.:

- a) den pleonastischen Gebrauch von *un po‘* nach einem Imperativ
Beispiel: *Vieni un po‘ qua. / Sentite un po‘.*
- b) den emphatischen Gebrauch von *ma* in Aufforderungs- und Fragesätzen
Beispiel: *Ma sí, ndemo, a toga.* > it. Ma sí, andiamo, prenda.
Ma indove siamo? > it. Ma dove siamo?
- c) den adverbialen Gebrauch von einigen Adjektiven.
Beispiel: *Lo scherzavo solo.* > it. solamente
- d) den doppelten Ausdruck des Pronomens
Beispiel: *Senti, voglio darti un consiglio d’amico a te.*

Außerdem treten einige syntaktische Satzkonstruktionen, die typisch für das Gesprochene sind, auf:

- a) Das Subjekt steht am Ende:
Beispiel: *Abbiamo mai litigato noi?*
- b) Das an erster Stelle stehende Objekt wird von einem Pronomen aufgenommen:
Beispiel: *A questa qui c’ho insegnato tutto io!* > it. Ho insegnato tutto io a questa qui.
- c) Der *gespaltene Satz – frase scissa* (das Verb *essere* + das Hinweiselement + der Relativsatz):
Beispiel: *È da un pezzo che non lo fai più.* > it. Non lo fai più da un pezzo.
- d) Das Verb *essere* darf weggelassen werden :
Beispiel: *(È da) due giorni che dura sta tramontana.* > it. Sta tramontana dura da due giorni.
- e) Wenn das Hinweiselement ein Subjektpronomen ist, dann muss es dem Verb *essere* übereinstimmen:
Beispiel: *Sei tu che hai preso le chiavi.* (gespaltener Satz).

(Torresan, Pauletto: 2004, 18)

8. „*Roma città aperta*“ und „*La strada*“ im Vergleich

Wie man schon bereits am Beispiel von den zwei Filmen, „*Roma città aperta*“ und „*La strada*“, erkennen kann, konnte der Neorealismus in den filmischen Produktionen auf verschiedene Art und Weise dargestellt werden. Trotz dessen, dass die oben genannten Werke sich sehr voneinander unterscheiden, vertreten sie immerhin die gleiche Strömung und zählen zu den bedeutendsten Filmproduktionen der Nachkriegszeit.

In „*Roma città aperta*“ wird der *klassische* Neorealismus, der die typischen Merkmale, die bereits in den ersten Kapiteln beschrieben worden sind, dargestellt. Es ist ein typischer Film der Nachkriegszeit, der die Geschehnisse der Zeit des Faschismus wiedergibt. Auf diese Weise können sich die Zuschauer mit den Ereignissen und mit den Schauspielern identifizieren, da sie dieses bereits erlebt hatten. Dank dessen bauen die Filmemacher einen Bezug zwischen den Zuschauern und dem, was sie auf der Leinwand sehen.

In „*La strada*“ dagegen, wird der Neorealismus auf eine andere Art dargestellt, was auch dazu geführt hatte, dass Fellini von den italienischen Filmkritikern zum Verhängnis geworden ist, er würde sich von der Strömung abwenden. Das Werk wurde auch oft dem *Magischen Realismus*, der die magischen Elemente in ein realistisches Ambiente einbaut, zugeordnet. Trotz der vielen Kritik und der vielen Vorwürfe gegenüber dem Regisseur, ist es ein neorealistisches Werk. Im Gegensatz zur Rossellinis Filmproduktion spricht er nicht *direkt* über das Italien der Nachkriegszeit, sondern erzählt die Geschichte zweier Menschen, die wie eine Fabel dargestellt wird. Trotz dieser untypischen Weise des Erzählens für die Nachkriegszeit, spricht Fellini sowohl die Zeit des Faschismus, als auch die Beziehungen zwischen den Menschen, an. Einerseits haben wir den brutalen Straßenkünstler Zampanó, der als Faschismus, bzw. als Faschisten, interpretiert werden kann, und andererseits die Gelsomina, die das einfache Volk darstellt, das den Faschisten unterworfen gewesen ist. Sie stellt sich nicht dem Mann und gehorcht in allem was er ihr sagt – auf dieses Weise wird im Film gezeigt, dass es keine Schande ist sich dem Regime zu unterwerfen, denn ansonsten kann ein Widerstand schlimme Folgen haben und muss nicht unbedingt zu etwas besserem führen.

Wie man sieht kann man am besten anhand einer Interpretation feststellen, dass es sich bei „*La strada*“ auch um den Neorealismus handelt. Es ist zwar eine indirekte Weise, auf die Fellini ihn darstellt, doch die Merkmale sind beinhaltet und die Menschen fühlen sich Dank dessen angesprochen. Einerseits können sie sich mit dem einfachen Volk, das Gelsomina

darstellt identifizieren und andererseits mit der menschlichen Beziehung, die die beiden darstellen.

Beide Filme sind in schwarz-weiß zu sehen und beide entsprechen dem Sprachgebrauch, der von den Filmemachern der Nachkriegszeit verwendet worden ist, denn sowohl in „*Roma città aperta*“, als auch in „*La strada*“ finden wir Elemente des Dialekts. Im ersten Film ist es der römische Dialekt und im zweiten sowohl der römische, als auch der venezianische. In beiden Produktionen sind es jedoch die niedrigen Gesellschaftsschichten, bzw. das einfache Volk, die Dialekt sprechen.

Damit die Filme an Realität gewinnen haben sich nicht nur Rossellini, sondern auch Fellini für nicht professionelle Schauspieler entschieden. Die wenigen professionellen Darsteller sind hauptsächlich die Protagonisten. In „*Roma città aperta*“ sehen wir in den Hauptrollen Anna Magnani und Aldo Fabrizi, und in „*La strada*“ Giulietta Masina und Anthony Quinn. Die restlichen Figuren sind im Großteil Laiendarsteller und treten in keiner extra-angefertigten, sondern in normaler Alltagskleidung, auf. Auf diese Weise wollten die Filmemacher den Zuschauern klarmachen, dass sie die *wahren Hauptfiguren des Lebens* sind.

Ein anderer wichtiger Aspekt für die Filme der Nachkriegszeit sind die Drehorte, bzw. die Originaldrehorte. Beide Filmproduktionen wurden an Originalschauplätzen gedreht, damit sie den Zuschauern nahe stehen und damit sich jeder angesprochen fühlt.

„Merkmale des Neorealismus waren ‚die geduldige Annäherung und Untersuchung des wirklichen Lebens, das völlig anders sei als die erzählten Geschichten‘, voller ‚winziger Fakten‘, die alles Menschliche, Historische, Determinierte und Definitive enthielten. Es geht darum, ‚die Dinge, wie sie sind, fast allein sprechen zu lassen und sie so bedeutsam wie möglich werden zu lassen‘. Es gibt also nichts Banales, denn in jedem Augenblick stecke ein ‚unerschöpfliches Bergwerk der Wirklichkeit‘“.

(http://www.anna.bplaced.net/die_suenderin/film.html)

Wie man bereits an den oben genannten Beispielen sehen kann, haben beide Filme den Neorealismus vertreten, wenn auch auf eine unterschiedliche Art und Weise. „*Roma città aperta*“ gilt als Manifest der Strömung und „*La strada*“ als eines der bedeutendsten, wenn nicht als das bedeutendste Werk von Fellini. Auch wenn die beiden Filmproduktionen den Krieg und die menschlichen Beziehungen auf eine unterschiedliche Weise zeigen, haben sie trotzdem die gleiche Botschaft – den Zuschauern zu helfen die Ereignisse, die sie durchlebt

haben, zu verarbeiten – und das gleiche Ziel – den Zuseher durch ihre Themen anzusprechen, damit sie sich, sowohl mit den dargestellten Problemen, als auch mit den Ereignissen und mit den Figuren identifizieren können.

9. Der Neorealismus heute

Wie man bereits an den oben dargestellten Filmproduktionen feststellen kann, hatte der Neorealismus einen sehr großen Erfolg und gilt heute noch, als eine der bedeutendsten Strömungen überhaupt. Der Grund dessen ist der, dass die Filme der Nachkriegszeit das Reale widerspiegeln haben und die einfachen Menschen konnten sich dank dessen mit den Darstellern und mit den angesprochenen Problemen identifizieren.

Von dieser Zeit an haben sich die Filme geändert, denn es wurde immer mehr auf den Menschen und auf die alltäglichen Ereignisse, bzw. Probleme, eingegangen.

Meiner Meinung nach kann man mittlerweile sagen, dass die Filme unserer Zeit im Großteil vom Neorealismus geprägt werden, bzw. wurden. Natürlich gibt es auch viele Ausnahmen, wo die Filmproduzenten eine irrealer Welt darstellen und wo man es mit Übernatürlichen Kräften zu tun hat, doch die meisten Filme die produziert werden und die das größte Publikum ansprechen, sind meiner Ansicht nach die „normalen“ Filme. Unter „normal“ meine ich all die Produktionen, die eine reale Welt darstellen, ohne dass irgendwelche speziellen Effekte auftreten. Es wird, so wie auch in der Nachkriegszeit, das alltägliche Leben gezeigt und es werden die Probleme dargestellt, mit denen jeder von uns schon einmal konfrontiert worden ist, auch wenn nicht auf eine direkte Art und Weise. Die Filme bringen uns oft dazu, dass wir uns Gedanken über unser eigenes Leben machen – ob wir eine richtige Entscheidung getroffen haben, was für einen Ausweg wir finden können um das Problem zu lösen, oder einfach dazu, dass wir feststellen, dass wir in unserem Leben eigentlich glücklich sind, bzw. sein sollten, denn es gibt Menschen, die Probleme haben, die mit unseren nicht vergleichbar sind. Die Filme beeinflussen nicht nur uns Zuschauer, sondern auch unsere Denkweise und unsere Wahrnehmung. Als Zuschauer ist man sich dessen oft nicht bewusst, inwieweit die Filmproduzenten in unser Gehirn eindringen.

Außerdem werden die Filme, je nach dem was für ein Thema sie ansprechen, auch so wie in der Nachkriegszeit an Originalschauplätzen gedreht. Filme in denen Laiendarsteller engagiert werden, gibt es jedoch dagegen nur wenige, es sei den man bezieht die Statisten mit ein, die

teilweise als unprofessionelle Schauspieler gelten. Die Verwendung von Variäteten ist dagegen keine „große Sache“ mehr.

Man darf jedoch nicht vergessen, dass es zwei Arten von Filmen gibt, die die reale Welt darstellen. Die Ersten basieren auf realen Geschehnissen und es werden Geschichten, die sich bereits abgespielt haben, geschildert, während die anderen, meiner Meinung nach als „neutral“ bezeichnet werden können, denn sie sprechen zwar das Alltägliche an, doch es werden hauptsächlich Themen angesprochen, mit denen sich jeder identifizieren kann. Die Geschichten der Zweiten können gänzlich oder teils ausgedacht werden, doch im Endeffekt fühlen sich die meisten Zuschauer damit angesprochen.

Wie man also an diesen Beispielen sehen kann, war der Neorealismus nicht nur eine Strömung für sich, die es von bis gegeben hat. Sie war ausschlaggebend für die Nachkriegszeit und wird in den Filmen unserer Zeit weiterverkörpert. Auch wenn sich die Lebensumstände, die damals dargestellt worden sind, radikal verändert haben, bleiben die Probleme, abgesehen vom Krieg, oft die gleichen.

Wir Zuschauer schauen uns gerne Filmproduktionen an, mit denen wir uns identifizieren können und die unser Leben widerspiegeln, denn oft helfen uns solche Filme abzuschalten und sich zu entspannen, um die Welt danach auf eine andere Weise wahrzunehmen. Das ist auch der eigentliche Grund, warum der Neorealismus einen so großen Erfolg hatte, hat und solange es die Menschen gibt, immer noch haben wird.

10. Nachwort

Der Neorealismus hat, wie man anhand dieser Diplomarbeit sehen kann, die italienische Filmproduktion sehr beeinflusst. Man sieht jedoch an den zwei Filmbeispielen, auf die ich mich konzentriert habe, dass jeder dieser Regisseure diese Strömung auf eine andere Art und Weise dargestellt hatte. Roberto Rossellini zeigt die Ereignisse so wie sie gewesen ist und Federico Fellini macht eine Art Fabel, die jedoch trotzdem die Denkweise der Nachkriegszeit vertritt. Auch wenn die Filme unterschiedlich waren und unterschiedliche Probleme angesprochen haben, hatten sie trotzdem ein gemeinsames Ziel – sie wollten den Zuschauern dabei helfen das Durchlebte zu verarbeiten, die aktuellen Ereignisse anzusprechen, um ihnen somit nahe stehen zu können.

Der Film, sowie die Literatur der Nachkriegszeit waren für das einfache Volk eine der wenigen Unterhaltungsformen die ihnen geblieben sind, nachdem sie ihre Familien, Häuser und alles was sie besitzt haben, verloren haben. Es war eine Art Flucht und Ablösung von ihrem alltäglichen Leben und von ihrem Problemen.

Dank der in den Filmen verwendeten Dialekte, den Originalschauplätzen und den Laiendarstellern, konnten sie sich als ein Teil der Produktion sehen und darin wiederfinden. Auf diese Weise fühlten sie sich nicht mehr alleine gelassen, denn sie waren ein Teil dessen, was sie auf der Leinwand gesehen hatten – sie waren die Inspiration.

Alleine die Dialekte, die in den Filmen der Nachkriegszeit verwendet worden sind, haben an Bedeutung, was den filmischen Bereich angeht, gewonnen.

Die Filmemacher bemühten sich all das zu zeigen, was von den Faschisten versteckt worden ist. Sie verstehen sich selbst als Dokumentaristen von Werteverlust und von materieller Not in der Nachkriegszeit und während des Faschismus.

Meiner Meinung nach war nicht nur der italienische, sondern allgemein der Neorealismus, eine der wichtigsten Strömungen überhaupt, denn er hatte es versucht den einfachen Menschen, ins normale Leben zu verhelfen. Meiner Ansicht nach hatte es keine andere Epoche gegeben, die nach solch tragischen Ereignissen den Menschen so nahe gestanden hätte und die das Volk so beeinflusst hätte, wie der Neorealismus. Die Filmemacher waren eine Art Helden, denn sie hatten keine Angst das zu zeigen, was verborgen werden sollte. Heutzutage können wir ihnen nur dankbar sein, dass sie diese Werke geschaffen haben, denn ohne diese, gäbe es keinen so übersichtlichen filmischen Einblick in die Geschichte der Nachkriegszeit.

Meine Diplomarbeit möchte ich mit einem Zitat aus Roberto Rossellinis „*Roma città aperta*“ abschließen, das alleine für sich spricht und das die Botschaft des Neorealismus am besten wiedergibt:

„Te vojo bene“

(Rossellini, 1945).

11. Resümee

Il tema della mia tesi di laurea è „*Zum neorealistischen Film in Italien: 'Roma città aperta' und 'La strada'. Mit Berücksichtigung des Sprachgebrauchs*“, „*Il cinema neorealista italiano: 'Roma città aperta' e 'La strada' con attenzione particolare sull'uso del linguaggio*. Nel mio lavoro vorrei provare a rispondere alla domanda in quale maniera il neorealismo ha influenzato il film italiano e quali sono le caratteristiche di un film neorealistico.

All'inizio della mia tesi parlerò del termine neorealismo e dei suoi rappresentanti in campo letterario e filmico. Rappresenterò i motivi che hanno portato alla nascita di questa tendenza ed gli influssi dall'estero. Successivamente passerò alla produzione filmica del neorealismo. All'inizio mi concentrerò sulle caratteristiche del film neorealista per passare poi ai registi più importanti e più significativi del periodo del dopoguerra. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis e Federico Fellini verranno presentati attraverso una breve biografia e verranno riassunte le loro produzioni più importanti.

Il capitolo seguente si concentra sulla letteratura di dopoguerra. I rappresentanti letterari, come Cesare Pavese, Elio Vittorini e Carlo Levi, vengono configurati con le sue produzioni letterarie più importanti e con una corta biografia di ognuno di loro.

Il prossimo capitolo scrivevo dei motivi per il finale del neorealismo.

Gli altri capitoli si concentrano sul tema principale. Dapprima vengono rappresentati Roberto Rossellini e Federico Fellini con le loro attente biografie. Di seguito passerò ai loro film, cioè a „*Roma città aperta*“ e „*La strada*“. Prima farò un riassunto di tutte e due le produzioni e ne rappresenterò gli attori. Poi mostrerò l'influsso del neorealismo sui film in questione e gli attributi per cui queste produzioni vengono assegnate al dopoguerra. Conseguentemente analizzerò il linguaggio usato nel film ed elencherò gli esempi per i rispettivi dialetti.

Alla fine della mia tesi di laurea paragonerò i due film tra di loro per vedere fino a che punto si differenziano malgrado facciano parte dello stesso movimento.

Il neorealismo è stato un movimento culturale sviluppatosi in Italia tra il 1940 e il 1950 che si è espresso soprattutto nella narrativa e nel cinema. È difficile dire esattamente quando questo movimento ha avuto inizio e quando è finito, perché i dati sono diversi. La corrente del neorealismo è stata una risposta al fascismo in Italia nel periodo della dittatura di Mussolini. È stata fondata da letterati, sceneggiatori e registi italiani, tra cui c'erano anche Roberto

Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Federico Fellini e Vittorio De Sica. Il neorealismo italiano è stato influenzato dal realismo poetico francese e dalla politica „*marxista*”¹⁰⁴. La letteratura e i film dovevano mostrare la vera realtà, la sofferenza sotto la dittatura, la povertà e la repressione del popolo.

Il motivo della nascita del neorealismo era che dopo tanti anni di repressione da parte del fascismo, di censura e di sottostanza ad un costante controllo della sceneggiatura, i filmmaker volevano dare una nuova forma al cinema. Si provava ad allontanare il dolore della guerra e del fascismo mostrando la realtà nel film. Lo scopo dei film neorealistici era la chiarezza, in modo da essere comprensibile per tutti. Secondo i rappresentanti del neorealismo, solo così i film potevano avere un significato sociale. Il motivo di ciò era mostrare alla gente, che sono le persone comuni ad essere i veri protagonisti della produzione e non, come nel passato, gli eroi classici.

Nei film partecipavano principalmente attori non professionisti. Ogni tanto vi prendevano parte anche professionisti, come, ad esempio, Anna Magnani. Così i registi volevano mostrare la realtà nella sua autenticità. I film sono stati girati nei luoghi originali, in modo da mostrare i posti reali dove la gente vive la propria vita. Gli attori non professionisti non hanno interpretato ruoli sconosciuti, ma la propria vita di fronte alla camera. Il linguaggio utilizzato nelle produzioni era, come nella letteratura, il linguaggio parlato, spesso anche il dialetto regionale.

I precursori della letteratura neorealistica sono stati Carlo Bernari con „*Tre operai*” (1934) e Cesare Pavese con „*Paesi tuoi*” (1941) – entrambe le letture sono state vietate dalla censura. La letteratura, costruita sulla vita culturale dopo la guerra, voleva liberarsi in senso artistico dal fascismo. Lo scopo del neorealismo era quello di mostrare la vera realtà, così il popolo poteva identificarsi con la vita descritta nei libri di questo periodo. Doveva aiutarlo ad elaborare gli avvenimenti del fascismo. Perciò la lingua usata nei film e nella letteratura era la lingua parlata – facile, ma non semplice da capire.

„Autentica avanguardia – annotano Carlo Salinari e Carlo Ricci – perché tende a riflettere i punti di vista, le esigenze e le denunce di un movimento rivoluzionario ‘reale’ e non solo culturale. E dell’avanguardia il neorealismo ha il piglio aggressivo e polemico, la volontà di distinguersi nettamente dalla cultura tradizionale, che era la cultura delle classi dominanti, dalla cultura accademica, staccata dalla realtà”. (Salinari, Ricci: 1978, 36)

¹⁰⁴ Il marxismo è una teoria politica e sociale basata sul pensiero attribuito a Karl Marx, filosofo tedesco del XIX secolo, oltre che economista, giornalista e rivoluzionario.

Il neorealismo sembra finito già nel 1956, quando esce „*Ragazzi di vita*”, di Pier Paolo Pasolini.

Tanti autori neorealistici erano i primi rappresentanti del realismo degli anni trenta. Le opere del dopoguerra si distinguono da sé. Il motivo di ciò derivava dal fatto che i rappresentanti erano diversi. Hanno conosciuto tante differenti correnti, dato che sono cresciuti all'inizio del secolo. Così la loro letteratura si distingueva ad esempio dalle opere di Italo Calvino, cresciuto nel tempo del neorealismo. Lui non conosceva nessun altro modo di pensare a parte la mentalità neorealistica. Così si può dire, che lui era un tipico letterato neorealistico. Gli altri avevano i propri modi di scrivere, che dipendevano dal loro essere fascisti, antifascisti o neutrali. Perciò le opere prodotte tra il 1945 e il 1955 sono differenti dal punto di vista neorealistico, poiché gli autori rappresentavano numerose scuole di pensiero.

Il regista Roberto Rossellini è stato uno dei più famosi e più importanti rappresentanti del neorealismo italiano. Il suo film „*Roma città aperta*” è una produzione significativa per questo periodo. L'autore usa quasi solo attori non professionisti per fare un film più vicino agli spettatori. Anna Magnani ed Aldo Fabrizi sono i soli professionisti che vediamo nel film. Rossellini girava nei posti originali per mostrare così la vera storia e i veri avvenimenti di questo periodo del fascismo. Il regista racconta la storia della resistenza durante un periodo di tre giorni. Tutta la città diventa protagonista, perché tutti i personaggi sono dislocati in tutta la città di Roma. I personaggi simboleggiano diversi gruppi sociali: i soldati simboleggiano il male in forma dei nazisti, il parroco Don Pietro simboleggia l'eroe e l'aiutante, Pina e suo figlio simboleggiano il popolo ed il suo fidanzato simboleggia l'antifascismo. Anche se i partigiani morirono durante i tre giorni, abbiamo l'impressione che la loro battaglia continui a vivere in altri personaggi.

Rossellini usa il dialetto romanesco ed i tedeschi parlano la loro lingua per forzare l'impressione della realtà nel film. Lui ha il coraggio di parlare dei temi, che sono stati vietati dal regime. Grazie al suo atteggiamento il film è diventato un grande successo ed ancora oggi vale come un manifesto del neorealismo.

Il dialetto che viene usato in „*Roma città aperta*” è il romanesco. Il dialetto romano è molto simile all'italiano standard. Per questo motivo viene spesso considerato come un accento della lingua parlata e non come un dialetto. Tipologicamente è più un dialetto nel senso anglo-francese che italiano. Il romanesco appartiene al gruppo dei dialetti centrali e contiene molti tratti tipici del toscano. La grammatica si basa sul toscano e si differenzia poco dall'italiano. Così un italiano la capisce in maggior parte.

Il romanesco è ricco di espressioni e continua a svilupparsi nel tempo. Il vocabolario del dialetto romano è quasi analogo all'italiano standard. Le parole si differenziano dai alcuni cambiamenti fonetici, come per esempio:

- dal passaggio di *l/a/r* quando essa è seguita da consonante
- dalla realizzazione di *s* preceduta da consonante
- dall'assimilazione progressiva all'interno di diversi gruppi consonantici
- dall'indebolimento della doppia *r*
- dalla mancanza del dittongamento di latino volgare *Ō*
- dalla caduta delle vocali all'inizio di parola quando seguite da consonante nasale
- dalla palatalizzazione di *gli* in *jj*
- dalla riduzione della *v* intervocalica, che diventa una lettera quasi muta
- dal cambiamento del gruppo *ng* in *gn*
- dal raddoppiamento fonosintattico
- dal raddoppiamento sistematico di *b* e della *g* in tutte le posizioni tranne dopo consonante
- dall'utilizzo della particella atona *-ne* come rafforzativo di affermazioni e negazioni
- dall'assimilazione del gruppo *ni* davanti al vocale, anche in posizione iniziale, con la conseguente palatalizzazione in *gn*.

L'altro regista su quale mi voglio concentrare è Federico Fellini. È stato uno dei più grandi, più famosi e più significativi registi nel mondo del cinema. La sua produzione filmica „*La strada*”, per la quale ha ricevuto un Oscar per il miglior film straniero, è una delle sue produzioni più significative per il cinema italiano. Anche se la critica in Italia odiava il film, ebbe un grande successo all'estero.

„*La strada*” è una storia poetica che tratta della responsabilità per l'altra persona, della sofferenza, delle emozioni e dalla incapacità di esprimere tali emozioni. Il film è stato girato nei posti reali dell'Italia del dopoguerra.

Gelsomina è una persona molto emotiva mentre Zampanó è un artista della strada che è molto brutale ed aggressivo verso la donna. Il suo istinto barbaro di sopravvivenza guida ogni sua azione, ma nonostante la tratta così barbaramente, Gelsomina lo ama. La donna è chiusa e per questo poco utile per lui. Perciò decide di lasciarla sulla strada solo con la sua tromba e con un poco di soldi per sopravvivere. Dopo alcuni anni sente una donna che suona la tomba, la

stessa che Gelsomina suonava sempre e così Zampanò chiede alla ragazza chi le ha insegnato a suonare. Lei racconta la storia di Gelsomina che è morta alcuni anni prima e che non parlava mai con nessuno.

In questo momento il brutale Zampanò si rende conto che l'ha amata ed inizia a piangere sulla spiaggia.

I critici hanno rinfacciato a Fellini di essersi allontanato dal film tipicamente neorealistico, ma non era vero. Secondo il regista non si deve mostrare tutto come è in realtà, perché si può parlare dei temi e dei problemi in un modo indiretto, mostrando un mondo irrealista, che in realtà è più reale degli altri. Il film mostra un mondo sconosciuto fino a questo punto, dove il mondo sembra d'essere una favola. Con tutto ciò la gente poteva identificarsi con questi personaggi, che era uno degli scopi del neorealismo. Gli altri attributi di questo movimento, come per esempio girare nei posti originali o l'uso del dialetto, sono presenti anche nella produzione filmica di Fellini. Il regista usa il dialetto romanesco e nella conversazione con i padroni del circo, anche il dialetto veneto.

Gli attributi del dialetto veneto sono:

- *dz* viene parlato invece dell'italiano *dsch*
- la tipica per l'italiano raddoppiamento dei consonanti manca
- pronomi atoni o clitici per l'accusativo e per il dativo
- i clitici del soggetto sono obbligatori per il nominativo – nel italiano standard i clitici del soggetto non esistono
- i clitici interrogativi vengono usati come desinenze
- i clitici del soggetto vengono usati anche quando il soggetto è visibile nella proposizione
- il passivo impersonale può essere usato con il verbo ausiliare *xe stà > gh'è stà*
- in molte parole, soprattutto nei verbi e sostantivi, sono cambiamenti dei vocali; i medi e chiusi vocali *ó/è* diventano vocali alti
- ogni tanto viene anche il vocale piano cambiato
- nelle città ed in alcuni varianti del dialetto veneto viene anche usata la forma *italiana*, perché non esiste la formazione della metaforesi.

Esempi del dialetto romanesco e del dialetto veneto si possono trovare nei capitoli 6.1.4 e 7.1.4.

Sull'esempio di „*Roma città aperta*“ e „*La strada*“ si può vedere, che il neorealismo poteva essere rappresentato nelle produzioni cinematografiche in modi diversi. Anche se c'è una grande differenza tra questi due film, abbracciano la stessa tendenza e sono due delle produzioni più significanti del dopoguerra.

In „*Roma città aperta*“ viene mostrato il neorealismo *classico* che rappresenta un film tipico per il tempo della dopoguerra con l'avvenimenti del fascismo. In questo modo gli spettatori potevano identificarsi con i personaggi perché hanno già vissuto questi accadimenti. In questo modo i registi costruiscono un legame tra gli spettatori ed il film.

In „*La strada*“ Fellini usa un'altro modo di rappresentazione di questa tendenza e per questo motivo viene criticato da critici italiani. Il film è stato considerato spesso come una produzione del realismo magico e non del neorealismo. Al contrario della produzione di Rossellini, parla in un modo indiretto dagli avvenimenti. Grazie all'interpretazione si vede che è un film neorealistico ed il messaggio è contenuto in tutti e due i film e così il popolo viene coinvolto.

I film sono bianco e nero ed il linguaggio che viene usato corrisponde all'uso linguistico tipico del neorealismo – tutti e due contengono dialetti italiani. In ognuno di questi film parlano dialetto solo le basse classi sociali.

Per rendere le produzioni più vicine alla realtà, Fellini e Rossellini hanno deciso di impiegare attori laici. Quelli professionisti sono quasi solo i personaggi protagonisti. Accanto agli attori non professionisti vediamo in „*La strada*“ Giulietta Masina, Anthony Quinn e Richard Basehart ed in „*Roma città aperta*“ Anna Magnani ed Aldo Fabrizi. Gli attori laici portano i vestiti quotidiano perché in questo modo i registi volevano chiarire agli spettatori, che loro sono i *veri protagonisti della vita*.

Un altro importante aspetto per i film del dopoguerra sono i set dove vengono girati. Tutte e due le produzioni sono state girate nei posti originali per rendere i film più vicini alla gente e per farli sentire coinvolti.

Come si può vedere, grazie agli esempi già menzionati, „*Roma città aperta*“ e „*La strada*“ rappresentano il neorealismo, anche se il modo di rappresentazione degli avvenimenti è diverso. Il lavoro di Rossellini vale ancora oggi come il manifesto del dopoguerra mentre quello di Fellini vale come una delle produzioni più significative, se non la più significativa, del regista.

Anche se le due produzioni mostrano i rapporti umani ed il tempo del fascismo in modi diversi, il messaggio e lo scopo rimangono gli stessi – aiutare il popolo ad utilizzare gli avvenimenti che hanno vissuto e rivolgersi alla gente grazie ai temi ed ai problemi che vengono trattati nei film.

Il neorealismo ha profondamente influenzato l'industria filmica, come si può vedere dall'esempio della mia tesi di laurea. Peraltro si vede da questi due esempi filmici sui quali mi sono concentrata, che ognuno di questi due registi rappresentava questo movimento in un modo diverso. Roberto Rossellini mostra gli avvenimenti così come sono stati, mentre Federico Fellini costruisce una specie di favola, ma tutti e due rappresentano la stessa maniera di pensare del dopoguerra. Anche se queste due produzioni si differenziano, avevano lo stesso scopo – stare vicino agli spettatori grazie ai problemi mostrati nei film.

Il film era in quel tempo uno dei pochi divertimenti per la gente dopo che avevano perso le famiglie e tutti loro averi. Era una specie di fuga per allontanarsi dai problemi banali.

Grazie ai dialetti usati nei film, ai posti originali nei quali sono stati girati ed agli attori non professionisti, il popolo poteva sentirsi parte di quello che vedevano sullo schermo ed identificarsi con i personaggi. Così potevano sentirsi come un'ispirazione per i registi invece di essere stati lasciati soli con i loro problemi.

Anche il dialetto che viene usato nei film ha aveva la sua importanza.

I registi si impegnavano a mostrare tutto quello che è stato proibito dai fascisti – la realtà. Si sentivano come documentaristi che mostravano il discapito dei valori umani e la mancanza materiale del tempo del fascismo.

Secondo me il neorealismo è stato generalmente una delle più importanti epoche, perché ha provato ad aiutare la gente a tornare alla vita normale – quella che avevano vissuto prima. Non c'era nessun altro movimento che avrebbe influenzato il popolo così e che sarebbe stato così vicino alla gente. I registi erano come degli eroi perché non avevano paura di mostrare quello che avrebbe dovuto essere stato nascosto. Al giorno d'oggi possiamo esser grati che hanno girato questi film, altrimenti non esisterebbe nessuna panoramica della storia del dopoguerra. Vorrei concludere la mia tesi di laurea con una citazione da „*Roma città aperta*“ di Rossellini, che parla per sé e che riproduce il messaggio del neorealismo:

„*Te vojo bene*“

(Rossellini, 1945)

12. Bibliographie

Literatur

BRUNI, David, „*Roma città aperta*“, Torino: Lindau s.r.l. 2006.

FELLINI, Federico, „*I vitelloni. La strada.*“, Milano: Longanesi & C. 1989.

HARDT, Manfred, „*Geschichte der italienischen Literatur*“, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003.

HÖSLE, Johannes, „*Die italienische Literatur der Gegenwart. Von Cesare Pavese bis Dario Fo*“, München: C.H. Beck'sche 1999.

HÖSLE, Johannes, „*Kleine Geschichte der italienischen Literatur*“, München: C.H. Beck'sche 1995.

KAPP, Volker, „*Italienische Literaturgeschichte*“, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 1994².

KEZICH, Tullio, „*Federico Fellini, la vita e i film*“, Milano: Universale Economica Feltrinelli 2007.

LANGL, Barbara, „*Kino des Verismus. Unter Berücksichtigung des Films ‚La terra trema‘ von Luchino Visconti*“, Diplomarbeit an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien 2002.

MEDER, Thomas, „*Vom Sichtbarmachen der Geschichte*“, München: Trickster Verlag 1993.

MICCICHÈ, Lino (a cura di): *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia: Marsilio 1999³.

MONACO, James, „*Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*“, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1980.

PETRONIO, Giuseppe, „*Geschichte der italienischen Literatur*“, Band 3: *Vom Verismus bis zur Gegenwart*“, Tübingen: A. Francke Verlag 1993.

RONDOLINO, Gianni, „*Roberto Rossellini*“, Torino: Utet 1989.

RUSSO, Paolo, „*Storia del cinema italiano*“, Torino: Lindau 2007².

SALINARI, Carlo, RICCI, Carlo, „*Storia della letteratura italiana*“, Vol. III, Bari, 1978.

SCARANO, Maria, „*Der Cineast Luchino Visconti. Sein Leben und Werk*“, Diplomarbeit an der Fakultät für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung der Universität Wien, Wien 2004.

SCHIFANO, Laurence, „*Luchino Visconti. Fürst des Films.*“ Gernsbach: Casimir Katz Verlag 1988.

TORRESAN, Paolo, PAULETTO, Franco, „*La strada. Federico Fellini*“, Perugia: Guerra Edizioni 2004.

ZAPPONI, Bernardino, „*Il mio Fellini*“, Venezia: Marsilio Editori 2003².

Internet

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italienischer-film/1945/italienischer-neorealismus.101.htm> (26.03.2011)

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/besessenheit.318.htm> (26.03.2011)

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/paisa.147.htm> (27.03.2011)

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/filme/schuhputzer.319.htm> (27.03.2011)

<http://scritturenapoletane.myblog.it/archive/2008/12/28/bruno-aletta-luigi-incoronato-tra-i-gradini-inquieti.html> (30.03.2011)

<http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/vittorio-de-sica/162296> (02.04.2011)

http://de.wikipedia.org/wiki/Italienischer_Neorealismus (03.04.2011)

<http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/51831.html#> (14.04.2011)

<http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/neorealismus.doc> (14.04.2011)

<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/rossellini> (15.04.2011)

<http://www.imdb.com/title/tt0039417/plotsummary> (17.04.2011)

<http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/neorealismus.html> (22.04.2011)

http://www.film-lexikon.de/Tragische_Jagd (22.04.2011)

http://film.wp.pl/id,23772,name,Federico-Fellini,osoba_biografia.html?ticaid=1c09f&_tici_rsn=3 (01.05.2011)

<http://www.italica.rai.it/cinema/biografie/desantis.htm> (01.05.2011)

<http://www.italialibri.net/autori/levic.html> (03.05.2011)

http://www.windoweb.it/guida/spettacolo/filmografia_aldo_fabrizi.htm (12.05.2011)

http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=295&RID=1 (12.05.2011)

<http://www.ecodelcinema.com/giulietta-masina---biografia.htm> (23.05.2011)

http://www.dieterwunderlich.de/Rossellini_rom.htm (24.05.2011)

http://www.anna.bplaced.net/die_suenderin/film.html (26.05.2011)

<http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=10799> (26.05.2011)

<http://www.comingsoon.it/Film/Scheda/Trama/?key=23755&film=Riso-amaro> (31.05.2011)

<http://www.brightlightsfilm.com/41/vitel.php> (31.05.2011)

<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=3361> (31.05.2011)

<http://didattica.wordpress.com/tag/neorealismo/> (01.06.2011)

<http://ital410.wordpress.com/2009/09/21/la-lingua-italiana-terminologia/> (01.06.2011)

<http://www.thefreelibrary.com/Quando+e+Come+il+Cinema+Parla+Dialetto.-a0248188302>
(04.06.2011)

http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001408/01_Einleitung.pdf;jsessionid=2177ABA49DE437461F507175E2472871?hosts= (07.06.2011)

Filmographie

„*La strada*“, Regie: Federico Fellini, Spielzeit: 104 min, Italien 1954.

„*Roma città aperta*“, Regie: Roberto Rossellini, Spielzeit: 105 min, Italien 1945.

13. Anhang

13.1 Zusammenfassung

In meiner Diplomarbeit unter dem Titel „*Zum neorealistischen Film in Italien: ‘Roma città aperta’ und ‘La strada’*“ werde ich mich auf der Fragestellung konzentrieren, inwieweit der Neorealismus den italienischen Film beeinflusst hatte, was einen neorealistischen Film ausmacht und was für eine Sprache in den Filmproduktionen „*La strada*“ und „*Roma città aperta*“ verwendet wird. Außerdem werde ich versuchen auf die Frage zu antworten, was die neuen Fragestellungen und Interessen, die der Neorealismus formuliert, sind.

Als erstes werde ich auf den Begriff des Neorealismus und auf seine bedeutendsten Vertreter, sowohl im literarischen, als auch im filmischen Bereich, eingehen. Es werden die Entstehungsgründe, die ausländischen Einflüsse und die Vorläufer der Strömung genannt.

Der nächste Kapitel bezieht sich auf die Literatur der Nachkriegszeit. Es werden die Merkmale der neorealistischen Erzählliteratur und ihre bedeutendsten Vertreter, d.h. Cesare Pavese, Elio Vittorini und Carlo Levi, dargestellt.

Im nächsten Kapitel werde ich dann schon auf die neorealistische Filmproduktion übergehen. Zuerst wird dargestellt, was eigentlich einen neorealistischen Film ausmacht und dann werde ich zu den bedeutendsten und wichtigsten Filmemachern der Nachkriegszeit übergehen. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis und Federico Fellini werden samt einer kurzen Biographie und einer kurzen Zusammenfassung ihrer bedeutendsten Werke dargestellt.

Im fünften Kapitel werde ich auf das Ende der Strömung und auf die Gründe, wieso es dazu eigentlich gekommen ist, eingehen.

Die nächsten Kapitel gehen schon auf das Hauptthema zu. Zuerst werden die genauen Biographien von Roberto Rossellini und Federico Fellini geschildert. Danach wird auf die jeweiligen Filme, „*Roma città aperta*“ und „*La strada*“, eingegangen. Zuerst werden die Filme zusammengefasst und es werden die Schauspieler dargestellt. Als nächstes werden die Einflüsse des Neorealismus auf die Filme gezeigt und es werden Merkmale genannt, wieso man diese Filmproduktionen der Nachkriegszeit zuordnet. Danach werde ich auf den darin verwendeten Sprachgebrauch eingehen und Beispiele für die jeweiligen Dialekte nennen.

Am Ende meiner Diplomarbeit werde ich die Filme miteinander vergleichen, um zu sehen, inwieweit sie sich, trotz der gleichen Strömung, voneinander unterscheiden.

Die Methode, die ich für die Analyse dieser Filme verwenden werde, setzt sich aus folgenden Punkten zusammen:

- a) Als erstes schaue ich mir beide Filme an und schreibe eine kurze, jedoch genaue Zusammenfassung, von den darin geschilderten Ereignissen.
- b) Als nächstes konzentriere ich mich auf den Hauptdarstellern, die in den Filmen vorkommen. Auch die Laiendarsteller werden dabei berücksichtigt.
- c) Danach analysiere ich die Filme in Bezug auf den Neorealismus, um zu sehen, ob die Filme die Merkmale der Strömung beinhalten und warum sie dieser zugeordnet werden. Jedes Merkmal, das als typisch für die Filme der Nachkriegszeit gilt, wird anhand von Beispielen aus den Filmen dargestellt.
- d) Im nächsten Kapitel werde ich mich auf den Sprachgebrauch im jeweiligen Film konzentrieren. Es werden Szenen, in denen der Dialekt, bzw. die Dialekte, vorkommen, ausgesucht, um im Nachhinein transkribiert zu werden. Dank dessen wird man feststellen können, dass es sich in diesen Filmproduktionen tatsächlich um italienische Varietäten handelt.
- e) Anschließend werde ich die Filme miteinander vergleichen, um zu sehen, inwieweit sie sich voneinander unterscheiden, trotz dessen, dass sie die gleiche Strömung vertreten.

Zum Schluss werden die wichtigsten Informationen in einem Resümee auf Italienisch kurz zusammengefasst.

13.2 Lebenslauf

Name: Dominique Piwonski

Adresse: Siebenbrunnenfeldgasse 26-30/6/12
1050 Wien
Österreich

Telefonnummer: 0699 / 17091872

E-mail: dominique7@wp.pl

Geburtsdatum/-ort: 04.06.1985 Tatabanya, Ungarn

Staatsangehörigkeit: Österreich

Studium: Romanistik Italienisch
an der Universität Wien, seit WS 2004/05
Auslandsjahr an der Universität „La Sapienza“ in Rom,
WS 2009/2010 und SS 2010
Translationswissenschaften Polnisch/Deutsch/Italienisch
an der Universität Wien, seit SS 2007

Schulbildung: 1992-2000 Willy-Brandt-Schule, Deutsche Schule in Warschau
2000-2004 49. Liceum Ogólnokształcące im. Johanna
Wolganga Goethego, Warschau/Polen
Abschluss-Matura

Sprachkenntnisse: Polnisch, Englisch, Italienisch, Spanisch.

Hobbys: Lesen, Fahrradfahren, Schwimmen, Tennisspielen, Reisen.

